UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01581149 0

T G L

Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright by Askanischer Verlag,
Berlin 1920

Druck von W. Büxenstein Druckereigesellschaft, Berlin
Einband von C. A. Kindle, Berlin

LG.H
W2425d

Franz
Oskar Walzel

Die deutsche Dichtung

seit Goethes Tod

266804
B. 4. 32

Zweite Auflage
6. bis 10. Tausend

Askanischer Verlag Berlin
1920

MICROFORMED BY
PRESERVATION
SERVICES
DATE FEB 19 1991

Meiner Frau

Vorwort

Aus der Vorrede der ersten Auflage dieser Arbeit braucht wohl nicht wiederholt zu werden, aus welchen Gründen und mit welcher Absicht der Anhang, den ich 1918 der Volksausgabe von Wilhelm Scherers „Geschichte der deutschen Literatur" anfügte, zu umfangreicherer Gestalt erweitert worden ist. Mit überraschender Schnelligkeit war die erste Auflage vergriffen. Und schon vor Jahresfrist durfte ich eine neue, noch ausführlichere Bearbeitung beginnen.

Doppelte Aufgabe war zu erfüllen. Die beträchtliche Weiterentwicklung neuster Dichtung im Lauf der jüngsten zwei Jahre und das nahe Verhältnis des Expressionismus zum Umsturz vom November 1918 forderten Beantwortung einer ganzen Reihe neuer Fragen, führten eine Menge neuer Namen und neuen Stoffs zu und verlangten deren Einordnung. Ließ sich jetzt schärfer erfassen, wo hinaus die jüngste Bewegung wollte und will, so enthüllten sich notwendigerweise Tatsachen der Geistesgeschichte um 1900, die noch nicht erwähnt worden waren, nunmehr als wichtige Voraussetzungen und mußten daher in die Darstellung einbezogen werden. Zusammenhänge taten sich überdies auf, die bis in die Anfänge der hier ergründeten Entwicklungsschicht deutscher Dichtung zurückreichen. Darum setzte Erweiterung nicht nur im spätern Teil der ganzen Arbeit, sondern schon im Beginn ein. Zugleich konnten die einzelnen Teile der Arbeit zueinander gleichmäßigere Raumverhältnisse gewinnen, als dies vermöge der ursprünglichen Anlage — im Anhang zu Scherer — bisher der Fall gewesen war. Leitender Gedanke blieb allerdings nach wie vor, daß alles Schwergewicht auf die Dichtung der unmittelbaren Gegenwart falle, daß die nächste Vergangenheit seit dem Beginn des Naturalismus als Gegenstück und Gegensatz zur Gegenwart eine nicht wesentlich umfangärmere Berücksichtigung finde, daß aber die Zeit von 1830 bis 1885 in knapperer Gestalt erscheine. Ihr ist der erste Teil zu-

gewiesen; er verweilt auf den Höhen, er berücksichtigt zunächst nur das Bleibende, das Übriggebliebene. Der zweite Teil, und vor allem die Seiten, die von Ausdrucksdichtern erzählen, nennen hingegen viele, deren Namen kaum von Dauer sein dürften. Allein sie mußten erwähnt werden, weil sie in einer eingehenden Darstellung anzuführen waren als Träger irgendeines Zuges sei's der Eindrucks-, sei's der Ausdruckskunst, der in dem Gesamtbilde nicht fehlen darf.

Die zweite Aufgabe, die in der Neubearbeitung zu lösen war, ergab sich aus der gedanklichen Grundlage. Fester als irgendeiner meiner Vorgänger auf gleichem Gebiet hatte ich die künstlerische Form deutschen Dichtens begrifflich zu erfassen versucht. Zwei verwandte und doch verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten schied ich: eine gedämpftere, die von Goethe am fühlbarsten vertreten wird, und eine gesteigertere, barockhaftere, ja groteskere, die im bewußten und unbewußten Gegensatz zu Goethe sich geltend macht und besonders in jüngster Zeit vorherrscht. Ich weiß sehr wohl, daß viel besser und stichhaltiger ein systematisches Werk diesen Gedanken begründen könnte. Leider halte ich immer noch bei dessen Vorbereitung. Auch die Arbeit, die für diese zweite Auflage meiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod" zu leisten war, stand zuletzt rascherm Fortschreiten meines längst geplanten Versuchs über die Kunstform der Dichtung im Wege. So muß auch jetzt nochmals verwiesen werden auf den Vortrag, der in der holländischen Zeitschrift „Neophilologus" Bd. 4, S. 115 ff. abgedruckt ist. Er kann immer noch das und jenes erklären, was in diesem Buche gesagt wird über den Gegensatz der beiden Formen deutscher Dichtung. Er nennt auch die Männer, auf deren Forschung sich meine Auffassung stützt. Immerhin versucht die Neubearbeitung den Grundgedanken schärfer herauszuarbeiten und fester zu begründen als die erste Auflage. Sie führt ihn auch noch folgerichtiger durch. Sie verweilt überdies länger bei der Darlegung einzelner Fälle oder ganzer Gruppen verwandter Äußerungen der beiden Formmöglichkeiten. Sie nutzt den Grundgedanken noch ausgiebiger zur Deutung der Ausdrucksdichtung.

Durch die Annahme zweier gegensätzlicher, aber gleichberechtigter Pole deutscher Form glaube ich einen Standpunkt zu gewinnen, der mir gestattet, das Heute neben dem Gestrigen für etwas Wertvolles zu erkennen, das

Gestrige nicht zugunsten des Heutigen preiszugeben. Ich bitte das ausdrücklich zu beherzigen. Denn es erklärt den scheinbaren Widerspruch, daß ich der Ausdruckskunst volle Beachtung wahre und zugleich die ältere Dichtung, die von den Expressionisten verworfen wird, nicht ablehne. Ich bin mir bewußt, daß sehr viele solche Betrachtungs- und Wertungsweise nicht verstehen oder nicht verstehen wollen. Aber ich halte sie für die allein richtige in einer Darstellung, die nicht bloß für eine einzige Partei Stimmung machen, sondern Wesen und Werden der Kunst verdeutlichen will.

Es liegt mir ganz ferne, irgend jemand zum künftigen Gipfel des deutschen Parnasses zu stempeln. Nach wie vor bin ich überzeugt, daß es nichts Ungewisseres und nichts Unbeweisbareres gibt in der Betrachtung von Kunst als das Werturteil des einzelnen über den einzelnen. Wer, wie es freilich meist geschieht, die Aufgabe der Literaturgeschichtschreibung in solchen persönlichen Werturteilen erblickt, sollte lieber von der Darstellung mindestens neuster Dichtung absehen. Wissenschaft hat nicht die Aufgabe, Kurszettel und zwar von Zwangskursen herzustellen, die von einem einzelnen ausgeheckt werden. Wohl aber läßt auch der wissenschaftliche Forscher erkennen, daß er eine ganze, in sich geschlossene Bewegung für wertvoll hält, wenn er sich ausführlich mit ihr beschäftigt und das Ergebnis solcher Beschäftigung andern vorlegt. Irren kann er natürlich, wenn er in dem einen und nicht in dem andern den wahren und echten Ausdruck dieser Bewegung erblickt. Aber irren kann Wissenschaft immer. Ein gewaltiger Unterschied bleibt jedoch bestehen zwischen solcher Betrachtungsweise und dem bloßen Loben, bloßen Verwerfen. Ich bitte meine Leser ausdrücklich, dies Buch nicht nur auf anerkennende oder absprechende Urteile hin zu betrachten. Ich kenne in Sachen der Kunst nichts Kleinlicheres und nichts Äußerlicheres als die beliebte Frage, ob ein Künstler oder ein Kunstwerk mehr oder minder zu loben oder zu tadeln ist. In diesem Buche glaube ich über Dichtkunst, über Dichter und Dichtungen genug vorzubringen, was erkennen läßt, wie nach meiner Ansicht diese Dinge zu betrachten sind. Das Werturteil, diese schwierigste und bedenklichste Aufgabe des Kunstbetrachters, bleibe neben allem andern, was er zu sagen hat, nur ein Letztes und Heiligstes, etwas an das man nur mit Scheu herangehen soll und mit dem Bewußtsein, daß — wie Scherer gern sagte — sein Urteil nur befreit, wer sich willig ergibt,

gewiesen; er verweilt auf den Höhen, er berücksichtigt zunächst nur das Bleibende, das Übriggebliebene. Der zweite Teil, und vor allem die Seiten, die von Ausdrucksdichtern erzählen, nennen hingegen viele, deren Namen kaum von Dauer sein dürften. Allein sie mußten erwähnt werden, weil sie in einer eingehenden Darstellung anzuführen waren als Träger irgendeines Zuges sei's der Eindrucks-, sei's der Ausdruckskunst, der in dem Gesamtbilde nicht fehlen darf.

Die zweite Aufgabe, die in der Neubearbeitung zu lösen war, ergab sich aus der gedanklichen Grundlage. Fester als irgendeiner meiner Vorgänger auf gleichem Gebiet hatte ich die künstlerische Form deutschen Dichtens begrifflich zu erfassen versucht. Zwei verwandte und doch verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten schied ich: eine gedämpftere, die von Goethe am fühlbarsten vertreten wird, und eine gesteigertere, barockhaftere, ja groteskere, die im bewußten und unbewußten Gegensatz zu Goethe sich geltend macht und besonders in jüngster Zeit vorherrscht. Ich weiß sehr wohl, daß viel besser und stichhaltiger ein systematisches Werk diesen Gedanken begründen könnte. Leider halte ich immer noch bei dessen Vorbereitung. Auch die Arbeit, die für diese zweite Auflage meiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod" zu leisten war, stand zuletzt rascherm Fortschreiten meines längst geplanten Versuchs über die Kunstform der Dichtung im Wege. So muß auch jetzt nochmals verwiesen werden auf den Vortrag, der in der holländischen Zeitschrift „Neophilologus" Bd. 4, S. 115 ff. abgedruckt ist. Er kann immer noch das und jenes erklären, was in diesem Buche gesagt wird über den Gegensatz der beiden Formen deutscher Dichtung. Er nennt auch die Männer, auf deren Forschung sich meine Auffassung stützt. Immerhin versucht die Neubearbeitung den Grundgedanken schärfer herauszuarbeiten und fester zu begründen als die erste Auflage. Sie führt ihn auch noch folgerichtiger durch. Sie verweilt überdies länger bei der Darlegung einzelner Fälle oder ganzer Gruppen verwandter Äußerungen der beiden Formmöglichkeiten. Sie nutzt den Grundgedanken noch ausgiebiger zur Deutung der Ausdrucksdichtung.

Durch die Annahme zweier gegensätzlicher, aber gleichberechtigter Pole deutscher Form glaube ich einen Standpunkt zu gewinnen, der mir gestattet, das Heute neben dem Gestrigen für etwas Wertvolles zu erkennen, das

Gestrige nicht zugunsten des Heutigen preiszugeben. Ich bitte das ausdrücklich zu beherzigen. Denn es erklärt den scheinbaren Widerspruch, daß ich der Ausdruckskunst volle Beachtung wahre und zugleich die ältere Dichtung, die von den Expressionisten verworfen wird, nicht ablehne. Ich bin mir bewußt, daß sehr viele solche Betrachtungs- und Wertungsweise nicht verstehen oder nicht verstehen wollen. Aber ich halte sie für die allein richtige in einer Darstellung, die nicht bloß für eine einzige Partei Stimmung machen, sondern Wesen und Werden der Kunst verdeutlichen will.

Es liegt mir ganz ferne, irgend jemand zum künftigen Gipfel des deutschen Parnasses zu stempeln. Nach wie vor bin ich überzeugt, daß es nichts Ungewisseres und nichts Unbeweisbareres gibt in der Betrachtung von Kunst als das Werturteil des einzelnen über den einzelnen. Wer, wie es freilich meist geschieht, die Aufgabe der Literaturgeschichtschreibung in solchen persönlichen Werturteilen erblickt, sollte lieber von der Darstellung mindestens neuster Dichtung absehen. Wissenschaft hat nicht die Aufgabe, Kurszettel und zwar von Zwangskursen herzustellen, die von einem einzelnen ausgeheckt werden. Wohl aber läßt auch der wissenschaftliche Forscher erkennen, daß er eine ganze, in sich geschlossene Bewegung für wertvoll hält, wenn er sich ausführlich mit ihr beschäftigt und das Ergebnis solcher Beschäftigung andern vorlegt. Irren kann er natürlich, wenn er in dem einen und nicht in dem andern den wahren und echten Ausdruck dieser Bewegung erblickt. Aber irren kann Wissenschaft immer. Ein gewaltiger Unterschied bleibt jedoch bestehen zwischen solcher Betrachtungsweise und dem bloßen Loben, bloßen Verwerfen. Ich bitte meine Leser ausdrücklich, dies Buch nicht nur auf anerkennende oder absprechende Urteile hin zu betrachten. Ich kenne in Sachen der Kunst nichts Kleinlicheres und nichts Äußerlicheres als die beliebte Frage, ob ein Künstler oder ein Kunstwerk mehr oder minder zu loben oder zu tadeln ist. In diesem Buche glaube ich über Dichtkunst, über Dichter und Dichtungen genug vorzubringen, was erkennen läßt, wie nach meiner Ansicht diese Dinge zu betrachten sind. Das Werturteil, diese schwierigste und bedenklichste Aufgabe des Kunstbetrachters, bleibe neben allem andern, was er zu sagen hat, nur ein Letztes und Heiligstes, etwas an das man nur mit Scheu herangehen soll und mit dem Bewußtsein, daß — wie Scherer gern sagte — sein Urteil nur befreit, wer sich willig ergibt,

Solches Werturteil aber will nicht verwechselt werden mit dem üblichen Verhimmeln und Verwerfen.

Die Register wurden diesmal von mehreren Helfern hergestellt. Ich habe ihnen für diese Arbeit wie für alles, was sie für das Buch getan haben, wärmstens zu danken. Zum Teil unlösbare Aufgaben stellte das Namenregister. Seit Jahren fehlen die Hilfsmittel, fehlt vor allem Kürschners Literaturkalender. Geburtsjahr und Geburtsort der Neusten festzustellen, ist ein Kunststück geworden. Die Dichter selbst treiben mit diesen Tatsachen gern Geheimnis. So mußte das Namenregister auf manche Angabe verzichten, die es zu bringen hätte.

Dresden, 20. September 1920.

Oskar Walzel.

Inhalt

Voraussetzungen

Deutsche Form 1
Klassizismus 1. Romantik 13.

Verhältnis zum Ausland 17
Kunstauffassung 17. Politik 21. Weltanschauung 26. Form 28.

Erster Teil

Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus

Erstes Kapitel

Von der Julirevolution bis 1848

Junges Deutschland 34
Politik und Weltanschauung der Jungdeutschen 34. Bettine und Rahel 40. Beziehung zur Romantik 42. Tagesschriftstellerei 43. Saint-Simonismus 48. Romane Gutzkows, Laubes, Immermanns 51. Reiseerzählungen, Heine 55.

Das Drama der jungdeutschen Zeit 60
Form des jungdeutschen Dramas 60. Geschichtliches Drama: Immermann, Grabbe 61; Büchner 65. Gutzkow 67. Laube 69. Jungdeutsche Geistigkeit und ihre Beziehung zur Gegenwart 69.

Lenau und die politischen Dichter 71
Lenau 71. Politische Poesie der vierziger Jahre 73. Heines politische Dichtung 76.

Die Gegenströmung 78
Strachwitz 78. Droste-Hülshoff 79. Mörike 80. Dorfdichtung: Pestalozzi und Zschokke 82; Gotthelf 83; Auerbach 85. Österreicher: Stelzhamer 85; Halm 86; Bauernfeld 88; Nestroy 89; Sealsfield 90; Stifter 92. Geschichtliche Romane, Alexis 94.

Zweites Kapitel

Die Blütezeit des Realismus

Weltanschauung 99
Politische Anschauungen 99. Materialismus, Positivismus 101. Sozialdemokratie 103. Schopenhauer und Feuerbach 106.

Romane und Novellen 109
Gutzkows und Auerbachs Zeitromane 109. Spielhagen 112. Bürgerliche Dichtung: Freytag 116; Raabe 120. Reuter und Groth 124. Ludwigs Romane 126. Keller 128. Die Novelle: Storm und Heyse 136.

Die Münchner. Lyrik und Versepik 141
Der Kreis Geibels. Lyrik 141. Scheffel 147. Kulturgeschichtliche Erzählung 149. Hamerling und Jordan 150.
Das Drama Wagners, Hebbels und Ludwigs 152
Wagner 152. Hebbel 158. Ludwig 165.

Drittes Kapitel

In der Frühzeit des neuen Reichs

Österreicher 169
Lebensgefühl nach 1870—71 169. Anzengruber 173. Rosegger 175. Ebner-Eschenbach 175. Saar 177.
Geschichtliche Dichtung und ihre Überwindung 179
Geschichtliche Dichtung 179. Vischer und Busch 182. K. F. Meyer 183. L. v. François 187. Wildenbruch 188. Fontane 190.

Zweiter Teil

Vom Eindruck zum Ausdruck

Erstes Kapitel

Die Entwicklungsbahn

Ausland. Nietzsche 195
Zola, Ibsen, Dostojewski, Tolstoi 195. Nietzsche 199. Seine Ziele 200. Geistige Ansprüche 202. Nietzsche und Wagner 204. Nietzsches Wirkung 205.
Eindruckskunst und Ausdruckskunst 208
Der Gegensatz und seine weltanschauliche Voraussetzung 208. Aufrufe zu neuer Weltanschauung 216. Verhältnis zu Goethe 223.
Entwicklung der Eindruckskunst 225
Nachbildung Zolas 225. Der konsequente Naturalismus 232. Der Impressionismus im strengen Sinn und seine Denkvoraussetzungen 233. Ernst Mach 235. Neue Kunstanschauung und Wortkunst 238. Subjektivismus der Symbolisten; Neuromantik, Seelenergründung 240. Der bewegte Augenblick 247.
Abkehr von der Eindruckskunst 248
George 248. Hildebrand 249. Th. A. Meyer 250. Paul Ernst und der Neuklassizismus 251. Heimatkunst 253.
Ausdruckskunst 258
Weltkrieg 258. Kulturprobleme 261. Stellung von Dichtern der Gegenwart zu den Zeitfragen 265. Ziele der Ausdruckskünstler 268.

Zweites Kapitel

Lyrik und Versepik

Von Liliencron zu George 273
Erste naturalistische Versuche 273. Liliencron 274. Dehmel 277. Falke, Bierbaum, Hartleben 278. Holz und sein „Phantasus“ 280. Schlaf 285. Hofmannsthal 287. George und seine Gruppe 288. „Charon“ 291. Lyriker der Übergangszeit 292.
Von Rilke zu den Neusten 296
Rilke 296. Wirkung Verhaerens, Whitmans und Rimbauds 300. Lissauer 304. Kriegslyrik 305. Österreichische Lyrik 307. Zeugnisse neuen Menschen-

tums 310. Neue Wortgebung (Lasker-Schüler, Becher, Stramm) 312. Pulver, Däubler 317.

Versepik 318
Spitteler und Däubler 318. Pulver, Avenarius und Widmann 320.

Drittes Kapitel

Roman

Naturalismus und Selbstdarstellung 324
Erste naturalistische Versuche 324. Leben und Handwerk des Künstlers 328. Schlüsselerzählung: Bierbaum 330; Wolzogen und Hartleben 331. Schnitzler und Bahr 332.

Versuche neuer Form 335
Nicht Erzählung, sondern direkte Rede 336. Zolas Handgriffe: Die Menge (Klara Viebig) 340; Schlachten 343; Städtebilder 344; Symbole, Vererbung und Anpassung 345. Darstellung von Charakteren 348. Jacobsens Seelenkunst 351.

Heimatkunst 354
Landschaften und Städte 354. Österreich 356. Schweiz 359. Norddeutschland 363. Künstlerische Mittel 363. Religiöses 364.

Frauen 365
Kampf für die Frau 365. Ricarda Huch 367. Isolde Kurz 369.

Lieblingsstoffe 370
Kinder 370. Entwicklungsroman 374. Studentenleben, Berufe 375. Technik 375. Natur 377. Mann und Weib 378. Familie 380. Adel 381.

Neuste Wege 382
Form- und Rauschkunst Heinrich Manns 383. Geschichtlicher Roman 385. Exotisches 388. Krieg, Propheten 389. Zeitkritik 394.

Neue Erzählungsform 395
Novelle 396. Seelischer und sittlicher Gehalt 398. Stoffkreise 402. Grotesken 403. Neuste Wortkunst, Barock 404.

Viertes Kapitel

Drama

Gerhart Hauptmann und seine Nachbarn 409
Bühne und Lichtspiel 409. Der konsequente Naturalismus 411. Die „Weber" 414. Seelenstudien 415. Hauptmanns Lustspiele 416. Seine Lieblingsstoffe und seine Bearbeitungen dichterischer Vorlagen 417. Sudermann 418. Hauptmanns dramatische Form, Rautendeleinthema 420. Exotische Stoffe in Hauptmanns neusten Dichtungen 422. Halbe, Hartleben, Hirschfeld 423. Milieustücke 425. Schnitzler 427. Bahr, Hofmannsthal 428. Hardt, Stucken, Renaissancestücke 431.

Gegenströmung 433
Bearbeitung überlieferter Stoffe 433. Neuklassizismus 434. Nachfolge Grabbes und Büchners 437; Karl Hauptmann 438; Eulenberg 439; Wedekind und die Groteske 442. Ausländer (Shaw, Wilde, Strindberg) 447.

Dramen der Ausdruckskunst 452
Eltern und Kinder 452. Gegensatz zur bestehenden Welt 454. Typisches, nicht Ausnahme 456. Georg Kaiser 459. Biblische Stoffe 460. Max Pulver 461.

Die künstlerische Gestalt des Ausdrucksdramas 463
Schnabel 463. Essig, Kokoschka, Sternheim 464. Spannung: Schönherr 466; Kaiser 467. Askese (Claudel) 469. Formprobleme: Gebundene und ungebundene Rede 470; Neue Bühnentechnik, Verhältnis zur Wirklichkeit 471 (Sorge 471, Hasenclever 475); Gliederung der Ausdrucksdramen 478; Wortkunst 480.

Mitleid, Krieg und Umsturz 484
Abkehr von Nietzsche 484. Der Mitleidapostel in der Dichtung 485. Held und Heiliger. Gegen den Krieg 487. Unruh, Schickele und Goering 490. Umsturz 494. Vorstöße zu geistiger Erneuung 496.

Namenregister von E. Aulhorn und J. Franstadt 501

Sachregister von E. Glauber 520

Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod

Voraussetzungen

Deutsche Form

In einem merkwürdig sichern und unentwegten Aufstieg erreichte der Deutsche im Verlauf des 18. Jahrhunderts, was den andern Kulturvölkern Europas schon früher beschert worden war: eine klassische Dichterzeit. Der deutsche Klassizismus ist noch immer der jüngste unter seinen zahlreichen Brüdern.

Jahrhunderte deutscher dichterischer Entwicklung hatten einen Klassizismus, der befähigt war, über deutsche Grenzen hinaus Beachtung zu finden, nicht gezeitigt. Kurz ehe der deutsche Klassizismus seine ersten Schritte tat, war das Ausland, war besonders Frankreich noch überzeugt, daß auf deutschem Boden kraftvolle Dichtung eigenen Wuchses nicht zu erstehn vermöge. Die Selbständigkeit des deutschen Klassizismus begegnet heute noch manchem Zweifel. Weil er spät kam, aber auch aus Gründen, die im Wesen des Deutschen liegen, nahm er auf, was andere Völker auf ihrer Höhe gezeitigt hatten. Um zu überwinden, was er vorfand, nutzte er Waffen, die von andern geschmiedet worden waren. Gleiches hatten indes auch die Dichter der Blütezeit römischer, italienischer, englischer, spanischer und französischer Poesie nicht vermieden. Sie hatten das Übernommene vielleicht stärker im Sinn ihres eigenen Volks umgeprägt. Allein auch die Blütezeit deutscher Dichtung hat ihren eigenen Grundton. Er entstammt einem seelischen Verhalten, das sich durch lange Zeit vorbereitet hatte. Dieses Verhalten leiht dem deutschen Klassizismus seine Grundfarbe, auch noch wo er scheinbar nur getreuer in die Schule der Griechen geht als alle ältern Versuche anderer Völker, wiederanzuknüpfen an die Kunst der Antike.

Die klassischen Zeiten Europas setzten im Mittelalter ein mit dem ausdrücklichen Wunsche, die Antike wiederzubeleben und aus ihr Kraft für eigenes Schaffen zu gewinnen. Wesentliches von diesem Wunsche bleibt in

allem spätern Aufstieg europäischer Dichtung zum Klassizismus bestehen. Zur Zeit, als außerhalb Deutschlands die Kunstmittel der Antike schon ausgiebig verwertet wurden, um dichterisches Schaffen zu höchster Höhe hinaufzutragen, legte Deutschland sich auf die Gegenseite und setzte viel, fast alles daran, die eigenwillige Art des Deutschen, ungefesselt durch die Bande des alten Vorbilds, zum Durchbruch zu bringen. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts lenkte auch der Deutsche ein in die Bahn einer Dichtung, die dem antiken Vorbild in deutscher Sprache mit Willen nacheiferte. Weil indes andere neuere Völker längst auf gleicher Bahn sich bewegten, verfiel der Deutsche anfangs der bequemeren Übung, ihnen und nicht dem alten Urbild nachzugehen. Das deutsche 17. Jahrhundert geriet dadurch in eine Abhängigkeit vom gleichzeitigen Ausland, wie sie bis dahin in Deutschland kaum bestanden hatte.

Martin Opitz forderte zu Beginn des 17. Jahrhunderts, daß auch deutsche Dichtung endlich den wiedererweckten Griechen und Römern ihre Kunstgriffe ablerne. Doch ihm selbst wurde der Franzose Ronsard ein wichtigerer Wegweiser als der Römer Horaz, auch als der Italiener Petrarka. Noch kurz vor der Mitte des 18. Jahrhunderts legte Gottsched seine und seiner Schüler dramatische Versuche in einer Sammlung vor und betitelte das Ganze „Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet"; tatsächlich standen er und sein Gefolge im Bann der Franzosen. Die Deutschen in unmittelbarere Berührung mit der Antike zu bringen, war scharfe Scheidung des echten Altertums und seiner neuern Nach- und Umbildung nötig. Johann Joachim Winckelmann nahm kurz nach 1750 nicht nur diese Scheidung vor, er verfocht sogar die Überzeugung, der eigentliche Grundzug der Antike, den er selbst bloß den Griechen zugestand, sei überhaupt noch nicht richtig erfaßt. Er meinte, ihn in der edlen Einfalt und stillen Größe griechischer Kunst zu entdecken.

Lessing spielte sofort bei der Erwägung dichterischen Gestaltens die neuenthüllte echte Antike gegen die vielen aus, die sich zur Rechtfertigung ihrer Schöpfungen auf eine minder genau erfaßte Antike beriefen, zunächst gegen die französischen Klassiker. Weder aus Lessing noch aus Winckelmann sprach bloß deutsche Gelehrsamkeit, die nach emsigem Forschen den Dingen tiefer auf den Grund geht als ein rascher zupackendes Ausland. Vielmehr sah Winckelmann die alten Griechen mit Augen, in denen deutscher Formwille bestand. Er deutete diesen Formwillen in die Kunst-

werke griechischer Plastik hinein, zuweilen mit einer Gewaltsamkeit, die heute befremdet. Aber er verhalf dem kommenden deutschen Klassizismus zur Selbstbesinnung. Der Begriff des Formwillens ist hier natürlich so wenig wie sonst als bewußtes Erstreben eines klar erfaßten Ziels zu nehmen. Gerade weil Winckelmann sich seines deutschen Formwillens nicht bewußt war, konnte er ihn der antiken Plastik unterlegen und meinen, aus ihr trete ihm wie eine Offenbarung etwas entgegen, das tatsächlich nur seinem eigenen Gefühl entsprang und den Erlebnissen, die seinem Gefühl bei der Betrachtung zeitgenössischer Kunst geworden waren. Edle Einfalt und stille Größe strahlte ihm aus antiker Kunst entgegen, weil seinem deutschen Formgefühl die Kunst seines Zeitalters, die übermäßige Wucht des sogenannten Barocks und das anmutige, aber gezierte Wesen des Rokokos, widersprach. Barock und Rokoko beriefen sich auch auf das Altertum. Zu Winckelmanns Zeiten waren sie die jüngsten Umbildungsformen der Antike. Sie mußten überwunden werden, damit ein deutscher Klassizismus erstehen konnte, der dem deutschen Formgefühl verwandter war.

Klassisches Griechentum arbeitet mit einer Form, die als etwas Festes und Einmaliges über dem Individuellen und Vielgestaltigen steht. Georg Simmel deutete solchen Formwillen: das einzelne Kunstwerk spielt eine vorgeschriebene Rolle, es verhält sich zu seinem Formbegriff wie in platonischem Denken die einzelne Erscheinung zu ihrer Idee. Gleicher Formwille ist dem Römer, aber auch dem Romanen eigen. Darum erstehen auf lyrischem Gebiet in antiker und romanischer Welt überindividuelle Formen von strenger allgemeiner Gesetzlichkeit wie die sapphische oder alkäische Strophe oder das Sonett. Sie können immer wieder an neue Inhalte angewendet werden. Deutsche Neigung zum Individualismus hat ähnliche, ein für allemal feststehende Kunstformen nie zu zeitigen vermocht. Den vollsten Gegensatz zu solchen Gebilden und ihrer starren Gebundenheit bezeichnen die lyrischen Sänge von Goethes Jugend, wie etwa das Lied „Auf dem See“. Sie wollen auch in ihrer äußern Form bloß Ausdruck von etwas ganz Persönlichem und durchaus Einmaligem sein. Ähnliche Beweglichkeit und verwandte Fähigkeit, sich dem allerpersönlichsten Augenblick anzupassen, eignet den sogenannten freien Rhythmen. Diese Schöpfung Klopstocks verzichtet auf alle strenge Gesetzlichkeit der Hebungszahl des Verses und der Zahl der Senkungen, die zwischen den Hebungen erscheinen. Sie bildet dank solcher Freiheit der Gestaltung den Gegenpol antiker Rhythmik von feststehender Gesetzlichkeit.

Deutscher Formwille wittert sofort etwas wie bewußte Schauspielerei, wenn seelische Erlebnisse sich einer vorbestimmten und ein für allemal geltenden Form einordnen. Denn ihm ist äußere Form nur notwendiger Ausdruck eines innern Gehalts. Sie muß sich daher dem Persönlichen und Augenblicklichen anschmiegen. Dem Künstler wird vorgeschrieben, ja nicht eine und dieselbe Form an eine ganze Reihe von verschiedenen seelischen Gehalten zu wenden. Damit verknüpft sich der Wunsch, keine Form von irgendwelcher stärkerer Betontheit zuzulassen, die ihr eigenes Dasein neben dem seelischen Inhalt führt.

Barock und Rokoko lassen ihre eigenwilligen Formabsichten deutlich genug vernehmen. Winckelmann meinte in den Werken der griechischen Plastik weit geringere Betonung der äußern Formung zu verspüren. Wieweit er recht hatte oder nicht, kommt hier nicht in Frage. Dagegen ist gewiß, daß er mit Recht in den meisten Werken der griechischen Plastik, die er kannte, weniger Schauspielerei antraf als in der Plastik seines Zeitalters, in der Plastik des Barocks und des Rokokos.

Lessing und Goethe schritten durch das Rokoko hindurch, ehe sie sich ihrer eigentlichen Aufgabe bewußt wurden. Klopstocks feierlicher gestimmte Seele hatte dem Rokoko sich nie verwandt gefühlt. Dagegen blieb in ihm bis an sein Ende etwas von der starken innern Spannung des Barocks. Er selbst und seine Dichtung standen dem Leben ferner als die Kunst Lessings und Goethes. Seine Gestaltungen erwirken deshalb gleich dem Barock einen fühlbareren Eindruck gewollter, ja gesuchter Form, während deutsches Gefühl bei Lessing und bei Goethe nach einer Formung strebt, die nur selbstverständlicher und notwendiger Ausdruck innern Lebens ist. Klopstock ging mehr aufs Edle aus als auf Einfachheit, mehr auf Größe als auf Stille. Solche Form entspricht weniger dem deutschen Gefühl als dem Gefühl der Gotik, wie es heute von Wilhelm Worringer erfaßt wird.

Wilhelm Worringer bezeichnet in seinen „Formproblemen der Gotik“ (1911), abweichend von dem Brauch der Kunstgeschichte, ja der Geschichte überhaupt, mit „Gotik“ den Gegensatz zu antiker Gestaltung, wie er ihm an Werken germanischer Kunst aufging. Und zwar vor allem an der Ornamentik. Verschieden von den Wiederholungsfiguren der antiken sind die der gotischen Ornamentik. Die Antike leiht der Bewegung Augenblicke der Beruhigung; sie wiederholt ihre Motive nur im Gegensinn, nur wie im Spiegelbild. Solchem ruhigen Additionscharakter der Antike stellt

Worringer den Multiplikationscharakter der gotischen Ornamentik entgegen. Diese verzichtet auf organische Mäßigung und Beruhigung. Sie steigert die Bewegung, ohne Pausen anzusetzen. Worringer übernimmt einen Ausdruck aus der Umwelt Richard Wagners und spricht von unendlicher Melodie der Linie in der gotischen Ornamentik. Sie erfreue nicht, sondern betäube und zwinge zu willenloser Hingabe. Der Eindruck einer unendlichen Bewegtheit klinge nach. Worringer stützt sich zwar auf Ausführungen Karl Lamprechts, fußt jedoch tatsächlich auf einer Bestimmung des germanischen Charakters, die von Wilhelm Scherer schon versucht worden war. Worringer setzt in der Seele des Germanen, ganz wie Scherer, ein stetes Suchen nach Beruhigung und Erlösung an, das nur im Rausche zu Befriedigung gelange. Ein krampfhaftes Verlangen, aufzugehen in überirdischer Verzückung.

Unbedingt bedeutet ein derart bestimmtes germanisches Wesen einen Gegensatz zu der deutschen Form, die sich für Winckelmann, aber auch für den Klassizismus Lessings und Goethes durch edle Einfalt und stille Größe kennzeichnete. Solche Gotik steht dem Barock nahe. Wirklich erkennt auch Worringer im Barock eine Auswirkung gotischen Formwillens. Die deutsche Form, wie sie in Goethes Schaffen sich ausprägt, ist in ihrer Dämpfung antiker Form verwandter als der gotischen. Daß sie gleichwohl einen Gegensatz zum Antik-Romanischen bedeutet, war schon oben zu sagen. Es ergeben sich mithin drei verschiedene Möglichkeiten der künstlerischen Form: die antik-romanische mit fühlbarer Betonung der Formung, aber von ruhiger Haltung und von ausgesprochener Neigung zu ebenmäßigem Gestalten; die gotische, von wilder Rauschsucht und von dem Bedürfnis nach steter Steigerung erfüllt; die deutsche, die das Geruhige der antiken Form verbindet mit der Neigung, Form überhaupt wenig zu betonen und nur wie die notwendige Umgrenzung eines seelischen Inhalts erscheinen zu lassen.

Im Umkreis bildender Kunst sind die drei Typen zu beobachten an einem Künstler der Renaissance wie Raffael, an einem Barockmaler wie Rubens und endlich an Rembrandt. Denn daß Rembrandt die deutsche Form im Sinn Goethes vertritt, hat Simmel stichhaltig nachgewiesen. Andern gilt Rembrandt wie Rubens als Maler des Barocks: ein Beweis, wie nahe sich zuweilen gotische und deutsche Form berühren.

Der deutsche Maler der Vergangenheit, der die Steigerung von deutschem zu gotischem Formwillen am unzweideutigsten versinnlicht, ist

der Schöpfer des Isenheimer Altars Matthias Grünewald. Er ist deutscher als ein Vertreter flämischen Barocks wie Rubens. Er ist leidenschaftlicher als Dürer. Der Unterschied deutscher Form in Goethes Sinn und gesteigerter deutscher Form, die sich gotisch gibt, ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis deutscher Kunst, besonders der Gegenwart.

Klopstock aber bezeugt die nahe Verwandtschaft deutscher Form im Sinn Goethes mit der Gotik, wenn er die freien Rhythmen erfindet. Er bezeugt den Gegensatz beider Formen, sobald er die stärkeren seelischen Spannungen der Barockkunst und das rastlose Anstürmen der Gotik vertritt.

Gleiche Umbiegung der deutschen Form nach der Richtung des Gotischen — das Wort immer in Worringers Sinn genommen — ist indes auch nach Klopstock noch vielfach innerhalb deutscher Dichtung, ist vor allem in neuster deutscher Dichtung zu beobachten. Ja unmittelbar neben Goethe entwickelt sich eine Gestalt deutscher Poesie, die sich ausdrücklich abwendet von der edlen Einfalt und stillen Größe und für die Deutschtum, nicht bloß deutsche Kunst etwas Bewegteres, innerlich Angespannteres, sogar Groteskeres ist als für Goethe und seine Gesinnungsgenossen. Angesichts der Vielgestaltigkeit deutschen Wesens läßt sich kaum entscheiden, welche von beiden Richtungen mit mehr Recht den Anspruch erhebt, echter deutsch zu sein. Die ganze Entwicklung deutscher Dichtung seit Goethe wird jedoch nur verständlich, wenn die beiden Richtungen deutscher Kunst sauber geschieden werden: die deutsche Art Goethes, eingestellt auf edle Einfalt und stille Größe, und die andere Art, die sich auf altgermanische Züge berufen darf, die in Goethes Kunst zuviel Ruhe und Abgeklärtheit, zuviel Gelassenheit und Leidenschaftslosigkeit erblickt. Es ist bezeichnend, daß vor allem Tragiker diese gotischere Richtung einschlagen. Noch deutlichere Sprache redet der Brauch, überall da die Forderung stärkerer Bewegtheit zu erheben, wo ein Umsturz, und zwar durchaus nicht bloß künstlerischer Art, im Gange ist. Diese gotische Ausprägung deutscher Form ist die Ausdrucksart des Rebellen, dem Ruhe und Beharren ein Versteinern bedeutet. Titanen, die gegen die Olympier kämpfen, sind von solchem gotischen Formgefühl beseelt. Lange Zeit ist deshalb diese Abschattung deutscher Dichtung nur anzutreffen bei den verlorenen Posten und Vorhuten der Literatur des 19. Jahrhunderts. Gern beruft sie sich auf Shakespeare. Allein sie verzichtet auch nicht völlig auf die großartigen Gebärden der Franzosen.

Am wenigsten ertrugen Lessing und Goethe die getragenen Gebärden des französischen Klassizismus. Lessing fühlte in Shakespeares Kunst etwas,

das dem Deutschen verwandter sei. Auch der junge Goethe dachte ähnlich. Doch Lessing gab in seinen eigenen Stücken die heiße Leidenschaft auf, die in Shakespeares Trauerspielen wie ein Wahn den Menschen zum Untergang treibt. Gewiß entsprach es auch dem sittlichen Standpunkte, den die Welt inzwischen erreicht hatte, entsprach es ebenso den neuen gesellschaftlichen Anschauungen des 18. Jahrhunderts, daß Lessings tragische Gestalten sich nicht, unbekümmert um die Wünsche und Ansprüche ihrer Umwelt, von ihren Leidenschaften tragen lassen, sondern ihre Sittlichkeit betätigen, sie auch noch, um ihrer inneren Freiheit vollen Spielraum zu sichern, gegen die Übermacht der Herrschenden wahren. Allein Tellheim, Emilia, Nathan drücken ihre sittlichen Überzeugungen zugleich in einer gedämpftern Sprache aus als die Menschen Shakespeares. Sie entbehren die hinreißende innere Wucht Othellos oder Julias oder Lears. Sie sind eingestellt auf edle Einfalt und stille Größe, sie verzichten auf starkunterstrichene Form. Noch schlichter, noch unshakespearischer, deutschem Lebensgefühl noch weit verwandter ist Goethes Götz von Berlichingen. In diesem Ritter steckt mehr schlichte Bürgerlichkeit als in Lessings Menschen, diesen Kindern einer Zeit, die sich bewußt dem Bürgerlichen zuwendet.

Lessing verband mit der gedämpften Wiedergabe des Lebens immer noch die Überzeugung, daß künstlerisches Gestalten Gesetze habe, die im Leben nicht bestehen und aus dem Leben nicht zu schöpfen sind. Er suchte die Gesetze zu scheiden, die einerseits der bildenden Kunst, anderseits der Dichtung gelten. Und innerhalb der Dichtkunst trennte er säuberlich epische und dramatische Form. Er leugnete die Möglichkeit, echte Kunst zu schaffen, wenn auf solche allgemeine Gesetze verzichtet wird. Die Jugend, die sich um Goethe in seiner Frühzeit scharte, widersprach der Ansicht Lessings. Wirklich kam sie deutschem Formgefühl noch näher als Lessing, wenn sie verlangte, daß jedes Kunstwerk sein eigenes Gesetz habe und allgemeinen Formbestimmungen nicht unterliegen solle. Doch selbst ihr geistiger Führer Herder gab diese letzten Folgerungen aus deutschem Formgefühl nicht unbedingt zu. Goethe vollends näherte sich rasch dem Glaubensbekenntnisse Lessings, das sich auf die Antike berief. Dem Sturm und Drang Goethes folgte bewußte Wendung zum alten Griechentum. Deutsches Formgefühl ging ihm dabei nicht verloren, allein auch er wurde in seiner Entwicklung bestimmt durch die Tatsache, daß Winckelmann an griechischer Plastik die Wünsche deutschen künstlerischen Gestaltens entdeckt hatte. Zwar baute Goethe zusammen mit Herder vor und in Italien eine Ästhetik aus, die

ganz im Sinn deutschen Formgefühls dem einzelnen Kunstwerk sein eigenes Gesetz zubilligte und in der äußern Gestaltung nur das notwendige Ergebnis des innern Gehalts erblickte. Diesen innern Gehalt bloß nach allgemeingültigen Formvorschriften zur Erscheinung zu bringen, lag auch der Ästhetik des reifen Goethe fern. Allein er meinte, nirgend notwendigere Verknüpfung von Gehalt und Gestaltung, nirgend strengere innere Gesetzlichkeit der Form anzutreffen als in den Kunstwerken der alten Griechen, besonders in den Schöpfungen ihrer Plastik. Daß die Griechen einen stärker betonten Formbegriff von allgemeinerer Geltung hatten, entging ihm.

Die Folge war, daß Goethe auf seiner Höhe zuweilen griechisch sich gab, wenn er meinte, sich ganz deutsch zu geben. Unser Hochklassizismus bedeutet daher gleich den verwandten Erscheinungen anderer Literaturen des Mittelalters und der Neuzeit einen Versuch, antike Dichtungsweise wiederzuerwecken und eine Verknüpfung zwischen ihr und dem Dichten der Heimat herzustellen. Wie Goethe erstrebte das auch Schiller.

Der deutsche Hochklassizismus vom Ausgang des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts gewinnt sein eigenes Verhältnis zur Antike durch die neue, die deutsche Deutung des Griechentums, durch Winckelmann. Schon diese Deutung lieh dem deutschen Hochklassizismus eine echtdeutsche Zutat. Ferner blieb, auch als Goethe die Wege seiner Jugend aufgab und zielsicher antiker Kunst sich näherte, noch in ungebrochener Kraft bestehen, was schon vor Winckelmann den Deutschen zum festen Eigentum geworden war: ein Verhältnis zur Welt, das deutschem Lebensgefühl allein eigen zu sein scheint. Nur von ferne berührt das Entscheidende, wer von deutschem Fühlen, von deutschem Gemüt spricht. Es ist das Erbe einer langen Entwicklung, das in der schweren Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu neuer und verstärkter Bewertung gelangte. Im Pietismus erwachte alsbald zu frischem Leben, was im Mittelalter als deutsche Mystik ein Stück Selbstbesinnung des deutschen Geistes geworden war. Vom Pietismus kamen im 18. Jahrhundert unmittelbar nicht nur führende Dichter wie Klopstock. Die Vorstellungen des Pietismus waren vor allem in Männern lebendig, die um 1800 den deutschen Dichtern vordachten.

Der Pietismus ist in erster Linie deutsche Art, ein Verhältnis zu Gott zu suchen, das von verstandesmäßiger Erfassung des Gottesbegriffs absieht und den Weg zu Gott mit entgegengesetzten Mitteln zu finden strebt. Der Pietismus führte indes nicht nur auf religiösem Gebiet zur Verinnerlichung. Er erweckte, nicht unmittelbar, aber in seinen Folgeerscheinungen,

den Wunsch, die Welt überhaupt eindringlicher und ursprünglicher nachzuerleben, als es dem bloß verstandesmäßigen Betrachter glückt. Schon die deutsche Mystik des Mittelalters steht, obwohl sie den Blick des Menschen von außen nach innen wendet, in engem Zusammenhang mit deutschem Naturgefühl. Wohl ist die Mystik des Mittelalters eine Schöpfung der Romanen. Manchen gilt für das Eigene und Neue der Leistung Meister Eckharts, des Stifters deutscher Mystik, nur seine Absicht, die innerste und wahrste Wahrheit nicht einem unnahbaren Kreise vorzubehalten, sondern allem Volke mitzuteilen, und seine Überzeugung, für den innersten Kern der religiösen Lehre vor allem bei der einfachen Frömmigkeit Verständnis zu finden. Allein durch Meister Eckhart gewann die Mystik des Mittelalters ihre metaphysische Form. Und in dieser Form gibt sich nach Wilhelm Dilthey, diesem tiefschürfenden Erkunder neurer Geistesgeschichte und der Entwicklung deutschen Denkens und Fühlens, zum erstenmal philosophisch die Lebensverfassung des germanischen Geists kund: ein unbestimmtes Gefühl grenzenloser Kraft, eines unbegrenzten Strebens der Person, einer quellenden Machtfülle der Natur. Naturmacht, die in Nebeln, Schnee, Stürmen und Gewittern sich formlos ungeheuer ankündigt. In sich zurückgedrängte, gesteigerte Energie des Menschen. Nicht Form, sondern Kraft; nicht begrenzende Anschauung, sondern Wille; nicht Ideal der Grenze, sondern die Unendlichkeit als das Vollkommene. Grundlegende Eigenheiten germanischen Wesens also sind der deutschen Mystik eingeprägt, Eigenheiten, die noch dem Deutschen des 18. Jahrhunderts und der klassischen Zeit seine besondern Züge leihen. Freilich war auf dem langen Wege, zumal durch den großen Krieg des 17. Jahrhunderts, viel von diesem Kraftbewußtsein dem Deutschen verloren gegangen. Unverändert geblieben aber war der Brauch, sich minder zu freuen an aufmerkender Beschau der Umrisse einer Erscheinung als an der Ahnung ihres Zusammenhangs mit dem Unendlichen, an dem Gefühlsgehalt, den der Beschauer in die Erscheinung hineinlegt. Solches Verhalten bezeichnet auch, im Gegensatz zu der viel gegenständlichern Art der ausgehenden Antike oder der Kelten, das Naturgefühl der Deutschen.

Naturgefühl, das dem Deutschen eingeboren ist, verbindet sich in der deutschen Mystik mit einem religiösen Verhalten, das sich viel früher und schon in spätem Griechentum entwickelt, und gibt ihr den eigensten Grundton. Der Pietismus des 17. Jahrhunderts knüpft mit vollem Bewußtsein an die Mystik des Mittelalters an. Mag er in seinen Anfängen und in vielen

seiner Wirkungen naturfremder sein, er bereitet doch vor, was dem Naturgefühl Goethes die entscheidende Wendung gab. In der Gottheit fühlte der Pietismus etwas Übergewaltiges, das sich in Worte nicht bannen läßt. Er verfocht daher den Wert von Erscheinungen, die sich nur erleben, nicht in Begriffe umsetzen lassen. Das Unsagbare, Unaussprechliche stieg hoch empor über alles begrifflich Faßbare. War da zunächst nur an Göttliches gedacht, so kam das Menschliche doch bald ebenfalls zu neuer Bewertung. Schon Klopstock, der aus voller Überzeugung, durch Worte das Göttliche nie ganz aussprechen zu können, vom Messias sang, erschaute auch in Reinmenschlichem, vor allem im Verhältnis von Mann und Weib, etwas Übermächtiges, das nur gefühlt, nicht dem Verstand verdeutlicht werden könne. Die bloße Andeutung des Unausdrückbaren, das willige Zugeständnis, daß das Höchste und Letzte sich nicht begrifflich erfassen lasse, entsprach uraltem germanischem, entsprach gotischem Brauche.

Wilhelm Scherer wenigstens meinte in der Wortgebung ältester germanischer Poesie ein fühlbar vergebliches Ringen nach völligem Ausdruck des innern Bilds zu spüren. Behaglich entwickelt Homer seinen Bericht, niemals bange um den treffenden Ausdruck, um das angemessene Wort. Der germanische Dichter nimmt immer neuen Anlauf, das rechte Wort zu finden. Aber er gelangt bloß zu einer Häufung sinnverwandter Wendungen und verzichtet zuletzt, das Rechte zu entdecken, weil gedanklicher Ausdruck dem Unaussprechbaren nicht gewachsen ist, das er künden möchte. Einen starken Reiz konnte dies Verzichten erwirken, sobald es bewußt geübt und wie ein Mittel der Kunst verwertet wurde. Klopstock ging deutschen Dichtern voran in der andeutenden Versinnlichung unsagbarer Stimmungen der menschlichen Seele. Der religiöse Gefühlserguß setzte sich zugleich bei ihm um ins Weltliche und bahnte den Weg einem Fühlen, das ins Grenzenlose schweift. Goethes „Werther" ist auf diesen Ton gestimmt. Goethe schritt aber auch hinaus über Klopstock, den Naturfremden, und nahm Natur, wie Klopstock den Menschen gefaßt hatte, als Inbegriff von Geheimnissen, die sich erfühlen, aber nicht dem Verstande verraten lassen.

Unmittelbarer noch als in dem schwierigen Begriff einer deutschen Form offenbart sich in der rückhaltlosen Anerkennung der Macht des Bloßfühlbaren und in der andeutenden Vergegenwärtigung unsagbarer Gefühlserlebnisse der wesentliche, der deutsche Grundzug des deutschen Klassizismus. Wohl verkannte Goethe den Wert der Begrenzung nicht, aber er eröffnete auch aus seinen klassischesten Schöpfungen Blicke ins

Grenzenlose des Gefühls. Seinem lyrischen Sang gab dies entscheidende Züge. Zugleich nahm der Lyriker Goethe die Erlebnisse, die er in Worte umsetzte, aus einer Nähe und ließ innere Bewegung so unmittelbar sich aussprechen, daß neben ihm, mindestens neben seinen besten Liedern, fast alle ältere und vor allem die nichtdeutsche Lyrik etwas Verstandesmäßiges gewinnt, daß sie wie überlegsame Betrachtung, angestellt aus der Ferne, wirken kann.

Ein paar Sänge des jungen Goethe erfüllten vielleicht am vollständigsten die Aufgaben, die sich auf der Höhe deutscher Dichtung dem deutschen Formwillen mit seiner Abneigung gegen betonte und leichterkennbare Züge der Gestaltung ergaben. Sie haben Stil und sind gar nicht stilisiert. Sie besitzen feste innere Notwendigkeit und scheinen doch nur aus dem Stegreif geschaffen, glückliche Umsetzung der seelischen Bewegung des Augenblicks in Worte zu sein. Sie deuten zugleich über die Grenzen des Wortinhalts hinaus ins Grenzenlose.

Sie atmen ein tiefer bewegtes, nicht ein reicheres Leben als Dichtungen des nichtdeutschen Klassizismus. Doch gleiche Fähigkeit, das Innenleben des Menschen auszuschöpfen, durch Worte zu verraten, was bis dahin kaum zur Schwelle des Bewußtseins sich erhoben hatte, ist auch zu Goethes Zeit nur selten bei einem andern deutschen Dichter anzutreffen. Schiller, der später mit voller Absicht die Wege Goethes zu gehen sich entschloß, war zu Beginn seines Wirkens weit entfernt von der Kunst Goethes, die Erlebnisse einer empfänglichen Seele zu unmittelbarer Aussprache gelangen zu lassen und dabei die schlichteste Selbstverständlichkeit zu wahren. Und noch am Ende seiner Bahn blieb auch in Schillers Lyrik eine größere Entfernung bestehen zwischen Gegenstand und Wort, zwischen innerm Erlebnis und versinnlichender Sprache. Neben Goethes besten Liedern gewinnen auch Schillers Sänge das Betrachtende und Erwägende nichtdeutscher Lyrik.

In Schiller bestand bei geringerer Empfänglichkeit und bei geringerer Fähigkeit, das Leben vielgestaltig nachzuerleben, eine wesentlich stärkere innere Spannung als in Goethe. Mit Klopstock berührte er sich besonders in seiner Jugend weit mehr als mit Goethe. Barock in jedem Sinn des Worts war vor allem, was er als Anfänger in lyrischem Gewande brachte. Allein selbstverständlich wühlt sich auch in den tragischen Dichtungen seiner Jugend, zunächst in den „Räubern", ein leidenschaftlicher erregtes inneres Drängen zu künstlerischem Ausdruck hindurch; neben Goethes

Sturm- und Drangschöpfungen wirkt das schier wie groteske Verzerrung. Nur ganz vereinzelt waren andere ältere Vertreter des Sturms und Drangs zu ähnlich machtvoller Wucht, zugleich so nahe an Shakespeare gekommen. Die Dämpfung, die dem Genius Goethes angeboren war und Goethes dramatisches Schaffen von Shakespeares Welt entfernte, war dem jungen Schiller fremd. Er war Gotiker.

Schiller rang sich mit Willen zu schlichterm Ausdruck durch, als er an Goethe sich heranzubilden beschlossen hatte. Goethe führte ihn zugleich näher an die Antike heran. Shakespeare trat auch bei Schiller zurück hinter die klassischen Tragiker der Griechen; noch viel strenger als Goethe suchte Schiller die tragische Bühnengestaltung durchzusetzen, die den Griechen, vor allem Sophokles, als Ziel vorschwebte. Wie Lessing war Schiller auf seiner Höhe überzeugt, daß die Tragödie ein allgemeingültiges Formgesetz in sich trage, dem sich die Wiedergabe des Lebens beugen müsse. Mit Lessing berief er sich auf Aristoteles, dessen Anschauungen von tragischer Form den Leistungen griechischer Blütezeit abgesehen waren. Ein beträchtlicher Gegensatz von Leben und dichterischem Ausdruck war die Folge für Schillers letzte Schöpfungen. Ja er lieh seinen Menschen fast so getragene und stolze Gebärden wie die französischen Klassiker. Lessing hatte grundsätzlich den bewunderten Menschen aus der Tragödie ausgeschlossen und ihr den bemitleideten zugewiesen. Die Männer seiner Dramen wollen vor allem Menschen und nicht Heroen sein. Goethe nahm seinen Götz, noch mehr seinen Egmont, Orest, Tasso in gleichem Sinn und enthielt ihnen nicht Augenblicke schweren seelischen Zusammenbruchs vor. Lessing legte es, trotz seiner Herbheit, zuweilen unmittelbar auf Rührung an. Die Stürmer und Dränger, die in gleicher Richtung noch weiter gingen, am meisten aber die Familiendramatiker von der Art Fr. L. Schröders und A. W. Ifflands, verfielen auf der Bühne einer weichen Rührseligkeit. Sie war die Folge des Wunsches, das Erleben der Bühnengestalten möglichst nacherlebbar, ihr Leiden möglichst nachfühlbar zu machen. Schiller wahrte, um diese Gefahr zu meiden, seinen Menschen mehr Herbheit, eine stärker betonte innerliche Größe. Er schenkte ihnen, was von Lessing mit Absicht unterdrückt wurde: Züge, die sie bewundernswert erscheinen lassen sollen. Ihre Größe ist sittliche Größe im Sinn von Kants kategorischem Imperativ. Sie haben etwas von dem Stoizismus der Helden Corneilles. All das lag vorgedeutet schon in Schillers Jugenddramen. Es entsprach seiner persönlichen Anlage, die sich der Führung der Natur niemals so unbedingt überließ wie

Goethes angeborene Verwandtschaft mit der Natur. Schiller zog mit Kant Grenzen zwischen dem Reich der Natur und dem Reich des Geistes. Im Grenzenlosen eines reichen und beseligenden Naturgefühls aufzugehen, lag ihm nicht. Was seiner Lyrik fremd blieb, die Naturnähe von Goethes Sang, fehlt auch seinem dramatischen Schaffen. Um so leichter und sicherer gewann er die Möglichkeit, auf der Scheinwelt der Bühne zu vermeiden, was naturnähern Dichtern, was sogar der Kunst Shakespeares im Wege stand, dem französischen Klassizismus hingegen gar nicht in den Sinn kam: eine Auflösung der Bühnenform ins Grenzenlose, ein Verzicht auf die Baukunst, die den unabweisbaren Wünschen der Bühne entspricht. Von deutschem Formgefühl war viel aufzugeben, wenn der Bühne Dichtungen geschenkt werden sollten, die so festen Fußes auf den Brettern sich bewegen wie Schillers Werke.

Unmittelbarer verwandt mit Leben und Natur ist Goethes Kunst. Allein die Unterschiede, die zwischen Goethe und Schiller bestehen, sind im einzelnen Fall nicht immer leicht zu erfassen. Schiller kam bei der Erwägung künstlerischer Aufgaben den Ansichten Goethes zuweilen ganz nahe. Goethe nahm in sein Dichten manches auf, was ihm durch Schillers Fürwort wertvoll geworden war. Er wurde sich bewußt, daß auch in ihm etwas von Schillers Eigenheiten bestand, und legte stärkeres Gewicht als bisher auf diesen Teil seiner Begabung. Die innere Bewegung des Augenblicks in Worte umzusetzen, glückte seiner Lyrik, je mehr er von seiner Jugend sich entfernte, weniger und weniger. Vom Persönlichen ging er weiter zum Allgemeinen; es war notwendige Folge, daß er mehr und mehr zum Betrachter wurde, daß sich eine größere Entfernung zwischen den Gegenständen seiner Kunst und deren dichterischem Ausdruck einstellte.

Die deutsche Romantik aber dachte an einen Goethe, der den vollen Gegensatz zu Schiller darstellte, wenn sie in Goethe den Statthalter der Poesie auf Erden feierte. Goethes größere Unmittelbarkeit und sein festeres und engeres Bündnis mit der Natur bewies den Romantikern, daß seine Poesie echter und reiner sei. Gemeint war das durchaus im Sinn deutschen Formgefühls. Die Romantik wollte auch nicht den kleinsten Teil des Einmaligen und Persönlichen, dessen Zauber sie stark empfand, aufgeben zugunsten allgemeinerer Gestaltung. Dem Kunstwerk sollte ganz wie dem Menschen nur sein eigenes inneres Gesetz gelten. Vollste Beweglichkeit blieb gewahrt. Nur sich selbst wollte man aussprechen, nicht indes Gebärden übernehmen, die von andern vorgezeichnet waren. Die Steige-

rung, die den Menschen Schillers selbstverständlich ist, empfanden die Romantiker wie etwas Unechtes. Größe, die sich in der Beobachtung des kategorischen Imperativs bewährt, widersprach nicht nur ihrer sittlichen Überzeugung, auch ihrem dichterischen Gefühl.

Das Selbstverständliche und Schlichte von Goethes Kunst erreichte die Romantik, so lieb es ihr war, in ihren eigenen Dichtungen nur selten. Auch ihr glückte es wie ihrem Vorbild Goethe noch am besten im lyrischen Sang. Nicht bloß Uhland oder Eichendorff, auch schon Novalis und Brentano verwirklichten im Liede den Gedanken einer ganz persönlichen und unmittelbaren Aussprache des innern Erlebnisses. Den Augenblick und seine vielgestaltigen Stimmungen zu erhaschen, waren die Romantiker, war besonders Tieck durch ungemeine seelische Beweglichkeit befähigt. Sie nahmen alles noch bewußter als Goethe vom Standpunkt einer deutschen Form. Es fragt sich nur, ob ihre Neigung, altem deutschem Sang seine Töne abzulauschen, sie nicht von der eigentlichen Absicht unmittelbarer Aussprache des Persönlichen abführte. Wenn sie sich ganz altertümlich-deutsch gaben, steigerten sie sich notwendigerweise in etwas hinein, das nicht ihr persönliches Eigentum war. Sie versetzten sich in eine längsterbrachte Form, die ihre Gesetze hatte und daher dem Gesetz des einzelnen Kunstwerks nicht durchaus gerecht wurde. Sie sahen sich veranlaßt, eine Rolle zu spielen.

Tatsächlich konnten die Romantiker, nicht bloß der geborene Schauspieler Tieck, an der Durchführung von Rollen gar nicht genug bekommen. Sie blieben nicht stehen bei den Rollen deutscher Volksliedsänger. Sie gefielen sich ebensogut im Gewande des Auslands. Fast alle lyrischen und epischen, aber auch dramatischen Formen der Welt wurden von ihnen nachgebildet. Nicht umsonst hatte ein Übersetzertalent von beträchtlicher metrischer Begabung, hatte Wilhelm Schlegel, an sich eine wenig romantische Persönlichkeit, bei der Stiftung der Romantik mitgewirkt. Kam da selbst der ferne Osten zu seinem Recht, ward sogar Goethe im Zusammenhang mit romantischer Vorliebe für den Orient veranlaßt, zeitweilig sich in die Rolle eines persischen Sängers hineinzufühlen, so erlitten neben dem französischen Klassizismus stärkste Einbuße die alten Griechen und Römer, gab die Romantik unzweideutig auf, was Jahrhunderten künstlerischer Entwicklung vorgeschwebt hatte: eine Wiedergeburt der Antike.

Die Abkehr von der Antike entsprach deutschem Formwillen. Ihn hatte Winckelmann gewaltsam in die Antike hineingedeutet. Fortschreitende

Erkenntnis mußte sich des Gegensatzes antiker und deutscher Art bewußt werden. Die Antike war ja das eigentliche Gebiet scharfabgegrenzter künstlerischer Gestaltung gewesen, die das einzelne Kunstwerk einem allgemeinen Formgesetz unterordnet. Der Weg zu einer reindeutschen Form, zum Einmaligen und Persönlichen des künstlerischen Ausdrucks war durch die Entwertung des antiken Vorbilds den Romantikern, aber auch der ganzen Folgezeit eröffnet. Hat doch seitdem und bis heute die Antike nicht wieder die Stellung zurückgewonnen, die sie bis um 1800 im Reich der schaffenden Kunst innehatte. Leider indes kam an die Stelle des alten Brauchs, mit der Antike in Wettbewerb zu treten, nur die Überzeugung, daß alle andere ausländische Kunst ebenso geeignet sei, die Grundlage lebender und aufwärtsstrebender Dichtung zu bilden, wie es einst die Antike gewesen war. Weil die Romantik sich feinsinnig in das Persönlichste ausländischen künstlerischen Gestaltens versetzen konnte, weil sie ausgezeichnet befähigt war, sich geschichtlich einzufühlen, erstand zum Teil schon in ihr, noch mehr aber im weitern Verlauf des 19. Jahrhunderts die Überzeugung, alle Stile aller Zeiten und Völker seien nachbildbar und solche Nachbildung könne neue lebendige Kunst schaffen. Für den einseitigen antikisierenden Historismus trat ein allseitiger Historismus ein. Die Dichter (und nicht bloß die Dichter, sondern alle Kunst) gewöhnten sich, grundsätzlich in fremden Zungen zu reden. Die Antike hatte die Kraft besessen, immer wieder einen neuen Stil wachzurufen, mochte er nun Renaissance oder Barock oder Rokoko heißen. Im 19. Jahrhundert ging die Kraft, einen neuen Stil zu finden, allmählich ganz verloren. Man zog vor, in allen Stilen der Welt zu gestalten. Die Quellen selbständiger künstlerischer Stilentwicklung wurden auf lange Zeit verschüttet. Der Formwille überhaupt verlor an Kraft und an Klarheit.

Das war das Ergebnis der großen und hohen Absicht, dem deutschen Formwillen zur Verwirklichung zu verhelfen. Es lag zum Teil an der Romantik. Sie hatte zu wenig wirklich große Schöpfer in ihrem Umkreis. Sie hatte bestenfalls Lyriker von Gottes Gnaden. Dem deutschen Lied kam das zugute. Wenn irgendwo, so wurde im 19. Jahrhundert auf lyrischem Feld deutscher Formwille zu echten künstlerischen Leistungen gesteigert. Am schlechtesten fuhr das Drama.

Aus der Welt der Romantik kam ein großer Dramatiker: Heinrich von Kleist. Allein soviel Eigenes seine Kunst hat, sie verharrt doch, mochte sie auch an den Wettbewerb mit dem antiken Drama und mit

Shakespeare neue Mittel der Bühnengestaltung wenden, zu sehr in Schillers Nähe, als daß sie wie eine unbedingte Verwirklichung deutscher Form zu Schillers Leistungen in Gegensatz gebracht werden könnte. Hoffnungen, mit denen sich der Sturm und Drang getragen hatte, die auch in der Romantik bestanden, wurden sogar von Kleist nicht erfüllt. Er überließ die Sehnsucht nach einem echtdeutschen Stil der Bühnendichtung seinen Nachfolgern. Vielleicht war vor Kleist Goethes „Faust" dem Ziele schon näher gekommen, näher selbst als das „Käthchen von Heilbronn", in dem sich Kleists Streben nach deutschem Gefühlsausdruck am deutlichsten verrät.

„Faust" hat mindestens in seinen ältesten Teilen, im Umkreis des „Urfaust", die volle Beweglichkeit, die den Absichten deutscher Form entspricht. Er leiht dem Augenblick persönlichste Gestalt, er bindet sich wenig an bestehende allgemeine Bräuche dramatischer Technik. Den Romantikern schwebte Ähnliches vor, sie hatten bei ihren eigenen dramatischen Versuchen den „Faust" zuweilen im Auge. Allein sie meinten in Shakespeare noch viel mehr Anleitung zu deutscher Form zu finden, nahmen freilich Stücke, die nur aus Shakespeares Umwelt, nicht von ihm selbst herrührten, für echtes Shakespearisches Gut und beriefen sich auf solche Muster, wenn sie kühnlich und im Widerspruch zu allgemeingültiger dramatischer Form den epischen Berichterstatter in eine Bühnendichtung einführten. Schon Lessings Dramen verraten, um wieviel mehr leidenschaftliche Erregung den Menschen Shakespeares eigen ist, als dem deutschen Wunsche nach schlichter Menschlichkeit, nach ununterstrichenen Gebärden entspricht. Die Romantiker versetzten notwendigerweise deutsche Menschen von geringerm Schwunge in ihre Dichtungen. Diese Menschen durchwandern eine Tragödie mit gleichmütigerm Schritt, als er Shakespeares Menschen gerecht wäre. Den tragischen Vorgang zu höchsten Steigerungen der Leidenschaft emporzutreiben, wie Shakespeare es tut, lag den Romantikern nicht. Durchaus blieben sie dem deutschen Gefühl in diesen Abweichungen von Shakespeare nah. Aber sie fanden keinen heimischen Ersatz für Shakespeares starke Bühnenwirkungen. Die dramatische Form zerfloß ihnen zuweilen völlig. Dem Reichtum vielgestaltiger Stimmungen einen Ausdruck zu geben, der dem Augenblick angepaßt war, half ihnen Calderon noch besser als Shakespeare. Lyrisches von mannigfacher, doch zunächst romanischer Form drang durch die Vorliebe für Calderon ins romantische Drama. Es diente weniger der Bühne als der Grundabsicht romantischer

Dramatik: das Leben im bewegten Augenblick zu fassen und in Worte umzusetzen.

Das entsprach ja deutschem Formwillen. Das hatte den Stürmern und Drängern vorgeschwebt, das war in Dichtungen Goethes zustande gekommen. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" wurden ein Liebling der Romantik, sie bildete Goethes Roman unentwegt nach, weil das Leben, weil der erlebnisreiche Augenblick hier echtdichterische Form gewonnen hatte. Im Drama meinten sie Goethes epischer Kunst der Abspiegelung bewegten Lebens unbedenklich Raum gewähren zu dürfen. Wirklich macht sich in Dramen Arnims oder Brentanos der seelische Pulsschlag eines Menschen zuweilen mit überwältigender Kraft fühlbar. Doch zu einem geschlossenen Ganzen wollte sich die abwechslungsreiche Wiedergabe des Lebens und seiner erlebnisvollen Augenblicke nicht runden.

Wenn Zacharias Werner in einzelnen seiner Werke zu geschlossenerer Wirkung emporsteigt, so dankt er das den Zugeständnissen, die er der Kunst Schillers machte. Er, aber bei allem Unterschied der Begabung und der Leistung auch Kleist, bewies nur, wie schwer es war, über Schiller auf dem Wege zu einer echter deutschen Tragik hinauszugelangen.

Kleists leidenschaftlich bewegte Kunst, die wirklich Neues nach Schiller zu bringen hatte, blieb der Nachwelt lange unzugänglich und rang sich nur spät zu allgemeinerer Würdigung durch. Auch aus diesem Grunde wurde die Bühne der Deutschen auf lange Zeit zum Tummelplatz von Versuchen. Schiller sollte überholt werden. Am wenigsten gewürdigt wurden ein paar hoffnungsvolle Ansätze, deutsche Form in reinerer Ausprägung durchzuführen. Weit mehr Beachtung nahmen Leistungen in Anspruch, die beim neuern Ausland in die Lehre gegangen waren. Denn neben dem Historismus der Nachbildung aller Stile, der innerhalb der gesamten deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts herrschte, wurde in deutscher Dichtung unmittelbar nach dem Klassizismus und der Romantik gerngeübter Brauch, wieder vom gleichzeitigen Ausland zu lernen.

Verhältnis zum Ausland

Die deutsche Dichtung war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erstarkt, indem sie bewußt die französische klassische Kunst ablehnte, die bis dahin den Deutschen ein bewundertes und maßgebendes Vorbild gewesen war. Zuweilen griffen wohl auch Deutsche damals zu den Waffen,

die in Frankreich selbst dem Kampfe gegen die Dichtung der Zeit Ludwigs XIV. dienten. Allein sie verzichteten mit Freude auf eine Abhängigkeit, die einer selbständigen Entwicklung deutschen Dichtens im Wege gestanden hatte. Die deutsche Romantik lehnte Frankreich noch unbedingter ab als der deutsche Klassizismus. Das lag zum Teil an dem Gegensatz zur Welt Napoleons. Gegen 1830 hin begannen indes neue Berührungen deutscher und französischer Kultur sich einzustellen. Die französische Romantik nahm nicht nur den Namen ihrer deutschen Vorgängerin auf. Mit Genugtuung verfolgte der alte Goethe die Wirkungen, die von deutscher Dichtung endlich auf französisches Geistesweſen ausgeübt wurden. Sie förderten einen Gedanken, dem er selbst zuletzt gern seine Kräfte zur Verfügung stellte: die Absicht eines künstlerischen Zusammenschlusses der Kulturvölker, die Schaffung einer Weltliteratur. Mit Stolz war Goethe sich bewußt, daß Frankreich endlich von Deutschland zu lernen anfange, daß er selbst und daß seine Leistungen diesem neuen Lehrberuf Deutschlands die wichtigsten Vorbedingungen liehen. Wirklich setzte in Frankreich eine Verdeutschung französischen Wesens ein. Heine beobachtete sie aus nächster Nähe und stellte mit Staunen, aber auch mit Befriedigung fest, wie französische strenge Form sich unter deutscher Einwirkung zu lockern begann.

Französische Kunst hatte nicht immer sich strenger Form unterworfen. Eigentlich wurde französischer Formwille erst durch die Wendung Frankreichs zur Renaissance auf den Ton antiker und romanischer Formgesetzlichkeit gestimmt und freierer Beweglichkeit entwunden. Der Versuch, typische Unterschiede der Formung im Umkreis der Kunst zu entdecken, dem einen Volke Vorliebe für einen Typus, dem andern Vorliebe für den entgegengesetzten Typus zuzuschreiben, soll von vornherein keinen Künstler in die engen Schranken eines Typus einschließen. Es widerspräche durchaus den Absichten dieser Darlegungen, wenn etwa der Begriff deutscher Form, wie er hier entwickelt wird, zu der Folgerung weiterleitete, jeder deutsche Dichter vertrete solche deutsche Form. Schon wurde festgestellt, daß auf deutschem Boden neben der edlen Einfalt und stillen Größe deutscher Form auch die innerlich gespanntere und jähere Form der Gotik mit ihren barockhaften Kunstgebräuchen sich beobachten lasse. Daß neben der deutschen Form in deutscher Dichtung auch die germanische walte, beide gegensätzlich zur antikklassischen und miteinander verwandt dank diesem Gegensatz, voneinander gleichwohl fühlbar getrennt durch leichterkennbare Züge der künstlerischen Gestaltung.

Doch noch über die Grenzen des Germanischen hinaus kann selbstverständlich die einzelne deutsche künstlerische Persönlichkeit, kann unter Umständen eine ganze Gruppe von deutschen Künstlern gehen, nicht bloß über die Grenzen deutscher Form. Umgekehrt ist nicht nur einzelnen Franzosen, sondern der ganzen französischen Kunst vor dem Klassizismus eine ausgesprochene Neigung zu germanischer Form eigen, zur Gotik, wie Worringer sagt. Gleich andern romanischen Völkern sind auch die Franzosen Erben germanischen Besitzes. Ja die Franzosen des Mittelalters vermögen wegen solcher germanischer Züge ihres künstlerischen Schaffens den Eindruck zu erwecken, daß sie germanischer seien als die gleichzeitigen Deutschen. François Villon im fünfzehnten, François Rabelais im sechzehnten Jahrhundert bezeugen noch neben der beginnenden französischen Renaissance, wieviel Germanischbarockes dem Franzosen einwohnt. In Rabelais' jüngerm Zeitgenossen Pierre Ronsard gelangt sogar aufrichtige Absicht, die Form der Renaissance zu erobern, noch nicht zu der strengen Abmessung des antiken Klassizismus. Und nur im Gegensatz zu Ronsard, siegreich im Kampf gegen ihn, setzte sich endlich dank François Malherbe auf französischem Boden der ungermanische Formwille des französischen Klassizismus durch. Auch er hatte noch mit Gegenströmungen zu rechnen, ehe Boileau ihn mit der Gebärde des Überwinders zum eigentlichen und angemessensten Ausdruck französischen Wesens stempelte. Und sogar innerhalb des französischen Klassizismus waren noch Abstufungen möglich, war noch der Weg zurückzulegen von Corneille zu Racine, dem nächsten Gesinnungsgenossen Boileaus, blieb noch in Corneille viel von dem Formwillen der Gotik bestehen.

Wenn mithin unter deutscher Einwirkung während des 19. Jahrhunderts Franzosen verzichteten auf die ebenmäßige Strenge klassischer Kunst, so lebte in ihrem Schaffen der alte germanische, der gotische Grundzug französischer Kunst gewiß auch wieder auf. Viktor Hugo verhält sich zu Racine sicherlich nicht wie deutsche zu französischer Form, sondern wie Gotik zu Boileaus Ideal. Allein die Franzosen kamen im 19. Jahrhundert noch viel näher heran an die deutsche Form, die von Goethe und von der deutschen Romantik erbracht worden war. Gerade im Kampf mit Viktor Hugo und mit der französischen Romantik näherte sich französische Dichtung mehr und mehr der ganz unbetonten, ganz persönlichen und aus dem Augenblick geschöpften, auf den Augenblick abgetönten deutschen Form. Wenn etwa Gustav Flaubert (freilich vor, nicht nach 1870—71) sich wie

einen Deutschen empfand, so war er schon hinausgelangt über das Germanische und übergegangen zum Deutschen. Germanisch und gotisch ist Flaubert, soweit er Rabelais vergöttert. Doch wenn er seinen Formbegriff zu fassen und in Worte und Begriffe umzusetzen strebt, verrät sich seine Verwandtschaft mit deutschem Formwillen und mit der Absicht, jeder künstlerischen Gestaltung ihr eigenes Gesetz zu geben.

Neben dem Wiedererwachen alter germanischer Eigenheiten französischen künstlerischen Gestaltens brachte also das 19. Jahrhundert den Franzosen noch den Verzicht auf die jähen inneren Spannungen des Barocks und die engverschwisterte Wendung zu persönlichster Beweglichkeit der Form. Noch mehr: die Franzosen übernahmen damals von den Deutschen die Technik des Literatur- und Kunstbetriebs. Wie in Deutschland wurde auch in Frankreich fortan und während des ganzen 19. Jahrhunderts ein neues künstlerisches Schlagwort nach dem andern ausgegeben. Und seiner Verwirklichung dienten Gruppen von Künstlern, die sich als mehr oder minder einheitliche und geschlossene Schule auftaten. So hatte es der deutsche Sturm und Drang, so eine der romantischen Gruppen nach der andern gehalten. Wenn Ähnliches früher auch in Frankreich ab und zu sich antreffen ließ, so wurde doch nur im 19. Jahrhundert und nur nach deutschem Vorgang ein rasches Nacheinander der Richtungen zur entscheidenden Gestalt der Literaturentwicklung, der Kunstentwicklung überhaupt. Als Ziel der Entwicklung enthüllte sich überdies immer mehr die Abkehr von dem französischen Formbegriff, die Wendung zu einem beweglichern Formwillen, der minder auf strenggeordneten Aufbau und mehr auf Ausschöpfung des Einmaligen und Augenblicklichen ausging, dem deutschen Formwillen also näherstand.

Der letzte und entscheidende Schritt, der im 19. Jahrhundert nach der Richtung deutscher Auffassung und deutscher künstlerischer Arbeit von den Franzosen getan wurde, bestand in der Abkehr von dem Brauche, Kunst bloß als Mittel und geeignetes Werkzeug zu erfolgreicher Lösung der Aufgaben des Lebens zu fassen. Nicht nur Frankreich, sondern die gesamten süd- und westeuropäischen Kulturvölker hatten Wissenschaft und Kunst nicht um ihrer selbst willen betrieben, sondern sie in den schweren Dienst des Lebens gestellt, um dem Menschen im Kampfe gegen seine Umwelt zu dienen und ihm den Sieg über seine Mitbewerber und Gegner zu erleichtern. Das Leben zu beherrschen und ihm seinen höchsten Wert abzugewinnen, war das hohe Ziel. Das meint der Franzose, das meinen gleichgesinnte

Völker, wenn sie von Kultur sprechen. Die Kunst hat dann gleich der Wissenschaft die Aufgabe, einen Bestand fester Formen der Lebensgestaltung zu schaffen und zu sichern; sie will zeigen, wie der Mensch sich zu seinen Mitmenschen verhalten müsse, wenn er im Leben nicht unterliegen soll.

Dieses enge Verhältnis von Kunst und Leben wurde im 19. Jahrhundert auf französischem Boden erschüttert, und zwar unter der Einwirkung der künstlerischen Bräuche der Deutschen, die ein gleiches Verhältnis meiden und der Kunst eine freiere und unabhängigere Stellung in der Welt schaffen wollen. Die Franzosen fingen an, gutdeutsch Kunst um ihrer selbst willen zu treiben, Fortschritte der Kunst nicht vom Standpunkt des Nutzens für die Gesamtkultur, sondern vom Standpunkt einer Förderung reinkünstlerischer Aufgaben zu erstreben. Fragen der künstlerischen Technik sollten um ihrer selbst willen gelöst werden. Immer mehr setzte sich das Streben durch, der Abspiegelung der Welt neue Kunstmittel dienstbar zu machen. Voran ging die bildende Kunst, zunächst die Malerei. Die Dichtung folgte. Das Schlagwort Impressionismus war eine verhältnismäßig späte Betätigung solcher Absichten.

Es wurde von Deutschland ebenso übernommen wie viele andere ähnliche, jüngere und ältere Schlagworte, die zwar auf französischem Boden gewachsen waren, tatsächlich aber in deutscher Kunstauffassung wurzelten.

Auf Jahrzehnte hinaus, ja noch bis ins 20. Jahrhundert hinein ließen sich die Deutschen gefügig von den Franzosen die Wege weisen, die von den Deutschen selbst eröffnet worden waren. Wer von der Entwicklung deutscher Kunst, besonders aber wer von dem Gange deutscher Dichtung seit Goethes Tod zu melden hat, muß dauernd der Schlagworte gedenken, die von Frankreich ausgegeben und von Deutschland nachgesprochen wurden, während mit diesen Schlagworten zum großen Teil nur in eine bequeme Formel sich umsetzte, was in Deutschland sich längst vorbereitet hatte.

Daß Frankreich wieder auf künstlerischem Gebiete zu solcher Übermacht gelangen konnte, und zwar unmittelbar nachdem deutsches Dichten die Höhen heimischer Kunst erstiegen hatte, war zum Teil durch politische Gründe bedingt. Die Wünsche, die in Deutschland nach 1815 unbefriedigt blieben, fanden in Frankreich zuerst Erfüllung. Frankreich enthüllte sich den Deutschen als das gelobte Land einer Freiheit, nach der die Deutschen selbst vergeblich rangen. Und Fragen der Politik wie des öffentlichen Lebens überhaupt wurden im 19. Jahrhundert auch den Deutschen wichtig für die Entwicklung ihrer Dichtung.

Der deutsche Klassizismus unterscheidet sich ja von den Höchststufen der Dichtung anderer Völker durch sein grundverschiedenes Verhältnis zum öffentlichen Leben. Überall und zu allen Zeiten war Klassizismus Hand in Hand mit politischer Blütezeit eines Volks erstanden. Wenn ein Volk hohe Bedeutung für die Geschichte der Welt erreicht hatte, wenn es zu einer ungewöhnlichen Machtstellung gelangt war, fand das erhöhte Lebensgefühl, fand die Siegerstimmung schöpferische Dichter, in denen das gesteigerte Machtbewußtsein die Kraft höchsten künstlerischen Ausdrucks des geistigen Besitzes ihrer Heimat erweckte. In Deutschland allein bestand gleicher Zusammenhang nicht.

Aus dem Innenleben, nicht aus dem öffentlichen stammt der deutsche Klassizismus. Die Selbstbesinnung, die in der Stube des deutschen Gelehrten erbracht worden war, die Erkenntnis der eigentlich deutschen Art und Kunst, die aus der schweren Erschütterung des Dreißigjährigen Krieges sich ergeben hatte, sind die Voraussetzungen des deutschen Klassizismus. Auch der deutsche Gelehrte hatte nicht scheu und ängstlich das Auge abgewendet von dem äußern Leben und von dessen Forderungen. Im deutschen Klassizismus, besonders in seinen Anfängen, ist genug zu spüren von den gesellschaftlichen Wünschen der Zeit. Aber er sah sich nicht getragen und gefördert durch das Hochgefühl, in großem Augenblick kühn hineinzugreifen in eine reiche und stolze Umwelt und aus ihr seine Stoffe zu holen, sondern er stellte mit Bewußtsein einer armen und beschränkten Welt den Reichtum innerer Erlebnisse entgegen. Er versinnlichte künstlerisch den Menschen von geistiger und sittlicher Größe, der den kleinen und kleinlichen Menschen seiner Umgebung zu höhern Zielen hinaufleiten sollte. Klassische Dichter anderer Völker hatten große Menschen im Leben angetroffen, hatten sie erfolgreich tätig im Leben des Tages gesehen. Der deutsche Klassiker fand im öffentlichen Leben wenig, was ihm förderlich gewesen wäre. Seine Menschen waren minder Abbilder bestehender als Ziele künftiger Menschheit.

Politische Vorgänge wurden auch von den Deutschen des 18. Jahrhunderts mit Aufmerksamkeit verfolgt, zumal seitdem die Französische Revolution in Gang gekommen war. Allein da der Träger deutscher Geistesbildung nur als Betrachter, nicht im Sinn irgendwelcher Betätigung zu den Zeitvorgängen Stellung nehmen konnte, entwickelte sich nicht viel mehr als eine Art politischer Klatschsucht. Kühl und vornehm wiesen daher Schillers „Horen“ die Erörterung politischer Fragen von vornherein

ab. Sie gingen den letzten und schwersten Fragen der Erziehung des Menschen nach; nur die eine Frage blieb ausgeschlossen, wieweit der Mensch unmittelbar in den Dienst des staatlichen Lebens treten könne.

Durch Napoleon und durch die Demütigungen, die er deutschen Staaten brachte, gewann Deutschland ein anderes Verhältnis zu Fragen des staatlichen Lebens. Schon die Romantik ließ sich, zum Teil im bewußten Gegensatz zu dem Klassiker Goethe, von dem bewegten politischen Leben des Tages tragen. Trotz allem Rückschritt, den seit 1815 die Regierungen deutscher Länder durchsetzten, entwickelte sich vom Anfang des 19. Jahrhunderts ab in stetem Aufstieg ein engeres Verhältnis zwischen Dichtung und öffentlichem Leben.

Wer die Entwicklung der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts in Abschnitte zu teilen sucht, braucht sich um entscheidende Wendepunkte des deutschen staatlichen Lebens kaum zu kümmern. Viel wichtiger als die Jahreszahlen, die den Siebenjährigen Krieg umrahmen, ist für ihn das Jahr, das den Anfang des „Messias" brachte, oder das Jahr, in dem sich Goethe zu Straßburg einfand, oder der Augenblick, da Goethe und Schiller endlich sich die Hände zu einem unvergleichlichen Freundschaftsbund reichten.

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts hingegen hat Wendepunkte, die mit wichtigen politischen Vorgängen zusammenfallen: mit der Julirevolution von 1830, mit der Märzrevolution von 1848, mit der Gründung des neuen Deutschen Reichs. Noch immer ist das ganz anders als in den Ländern und Zeiten des nichtdeutschen Klassizismus. Nicht wecken Augenblicke staatlicher Größe der Heimat die Dichtung zu neuem Leben auf. Um 1830 und 1848 gab es keine solchen Augenblicke. Und der große Augenblick von 1871 fand dichterisch keinen ebenbürtigen Ausdruck.

Allein der Zusammenhang zwischen dem öffentlichen Leben und der Entwicklung des deutschen Geistes, also auch seiner künstlerischen Ausprägung in der Dichtung, wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts fester. Gewiß hatte der siebenjährige Kampf, den im 18. Jahrhundert Preußen auszufechten hatte, den deutschen Geist in seiner Entwicklung bestimmt. Ganz anders und viel stärker wirkte der Aufstieg Preußens im 19. Jahrhundert auf den Deutschen ein. Er lernte, was ihm während der Zeit des Klassizismus und der Romantik völlig ferngelegen hatte, die Kräfte, die im deutschen Volke enthalten sind, zu höchster wirtschaftlicher und politischer Betätigung anspannen. Seit 1871 wandelte sich das Bild, das der Deutsche

selbst von sich hatte, vor allem aber das Bild des Deutschen, das sich dem Ausland ergab, auf das gründlichste. Die ganze Welt drängte vorwärts zu immer ausschließlicherer Mechanisierung des Daseins. In rastlosem Ansturm gewann sie durch die Mittel der Technik, die sich unvergleichlich rasch weiterentwickelten, den Kräften und Schätzen der Natur immer größere Leistungen ab. Das Dasein des Menschen sah sich auf neuen Boden gestellt. Scheinbar wurde spielend leicht, was bis dahin schwer oder gar nicht zu bewältigen gewesen war. Tatsächlich stellten sich bis in die täglichen Gewohnheiten hinein neue und anstrengende Forderungen, zu deren Bewältigung die Kraft des Menschen nicht immer ausreichen wollte. Das Leben nahm einen so schnellen Schritt an, daß nur rasche Entschlußfähigkeit noch wertvoll schien, während für Stunden bedachtsamer Selbstbesinnung — sie hatten gerade dem Deutschen einst die besten innern Gewinne gesichert — kein Raum übrig blieb. Der ganze Mensch wurde von innen nach außen gekehrt. In dem gesteigerten Wettbewerb wollte der Deutsche nicht hinter andern Völkern zurückbleiben, er wollte sogar an die erste Stelle treten. Wirklich stieg das neue Deutsche Reich in den Friedensjahren von 1871 bis 1914 zu einer Betätigung auf dem Weltmarkt empor und zu Erfolgen, die auf einzelnen Gebieten das Mutterland technischer Organisation, England, überflügelten und etwas von amerikanischem Wesen dem ganzen Deutschen Reich, vor allem aber der Reichshauptstadt eigen machten.

Kaum dürfte ein anderes Volk innerhalb weniger Jahrzehnte jemals eine gleich gründliche innere Umwandlung erfahren haben. Von dem Lebensgefühl, das im Zeitalter des Klassizismus und der Romantik geherrscht hatte, kam das neue, das mechanisierte Deutschland völlig ab. Geistige Tätigkeit, auch künstlerisches Schaffen konnte unmöglich länger so bewertet werden wie einst. Mehr und mehr wurde Kunst zu einem entbehrlichen Schmuck technisch hochgestiegener Lebensführung. Solcher Schmuck wurde gut bezahlt, aber er verlor die Rechte einer notwendigen Voraussetzung der Lebensgestaltung. Die Ansicht kam auf, daß der Geschäftsmann, der mit Anspannung aller Kräfte den schweren Kampf ums Dasein durchzuführen hatte, für Kunst und Dichtung kaum noch freie Zeit übrigbehalte, ihnen bestenfalls gelegentliche Stunden der Ermüdung widmen dürfe. Diese Anschauung, die immer auf einen Abstieg der Kultur deutet, war von den geistigen Führern der Zeit um 1800 mit Erfolg bekämpft und überwunden worden. Schiller hatte der Muse zugerufen: „Was ich ohne

dich wäre, ich weiß es nicht — aber mir grauet, seh' ich, was ohne dich Hundert' und Tausende sind." Die Romantik verkündete in Schillers Sinn den notwendigen Zusammenhang zwischen Kunst und Lebensführung. Wohl übertrieb der Deutsche nach 1815 die ästhetischen Lebensansprüche; in einem Zeitalter, das die neuerwachte öffentliche Betätigung des Menschen, vor allem sein politisches Wirken rückschrittlich einengte, ja knebelte, schien zeitweilig die Beschäftigung mit künstlerischen Fragen alles andere in den Hintergrund zu schieben. Doch im weitern Ablauf des Jahrhunderts setzte sich ein völliger Umschwung durch. Der Grundsatz der Arbeitsteilung, der allein den hohen Anforderungen an die Kraft des einzelnen erfolgreiche Erfüllung zu sichern schien, wurde auch auf das Feld der geistigen Bildung angewandt. Die Frau, die seit 1800 ihre Kreise immer weiter zu ziehen gelernt hatte und dem Manne auf seinem eigenen Arbeitsgebiet zur Mitarbeiterin, aber auch zur gar nicht ungefährlichen Mitbewerberin geworden war, nahm den innern und äußern Anteil, den um 1800 fast die gesamte Gesellschaft noch der Kunst und der Dichtung entgegenbrachte, immer ausschließlicher für sich in Anspruch. Es kam so weit, daß beinahe nur noch zu Frauen zu sprechen hatte, wer immer Fragen der geistigen Bildung zu lösen suchte. Die Frau ging an die Lösung solcher Fragen selbst und mit Erfolg heran. Dichterische, überhaupt künstlerische Arbeit der Frau setzte sich daneben kraftvoll durch. Der Mann, der künstlerisch schuf, sah sich auf die Seite der Frau gedrängt, nicht nur auf sie angewiesen. Er galt dem Träger der Zeitaufgaben, dem Geschäftsmann, dem Fabrikbesitzer, wie etwas Minderwertiges, das den hohen Ansprüchen des Augenblicks nicht gewachsen sei und dem nur der unaufhaltsam zunehmende Reichtum des Volks und das Bedürfnis, diesem Reichtum eine prunkvolle Außenseite zu leihen, den Lebensunterhalt gewährleisteten.

Vielleicht die seltsamste Folge des überhitzten geschäftlichen Betriebs, der die Kräfte seiner Vertreter restlos in Anspruch nahm, war die wachsende Gleichgültigkeit gegen Fragen der Politik, besonders der Weltpolitik. Die Träger des gewaltigen geschäftlichen Aufschwungs in Deutschland lebten der Überzeugung, daß sie aus eigener Kraft sich auf dem Weltmarkt durchsetzen könnten und müßten, beklagten zwar die geringe Unterstützung, die ihnen vom Staate gewährt wurde, wendeten indes durchaus nicht alle Kräfte daran, ihre gewaltige Arbeitsleistung im Ausland durch eine ebenbürtig starke und großgedachte Politik zu sichern. Der Weltkrieg deckte endlich die bösen Folgen dieses Verhaltens auf und bewies, daß sogar

ein Volk von ungewöhnlicher Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet des Handels und der Industrie schweren Schaden leiden kann, wenn es nicht von einer zielgewissen Politik getragen wird. Der Ausgang des großen Ringens bestätigte nur diese Tatsache. Mit deutscher Wehrmacht brach auch, durch den Weltkrieg längst untergraben, deutsches Gewerbe zusammen. Noch läßt sich nicht überblicken, welche von den Errungenschaften des 19. Jahrhunderts den Deutschen völlig zerstört sind, welche wieder aufleben können. Vorläufig bleibt angesichts eines unaufhaltsamen Niedergangs deutscher mechanisierter Kraft nur die eine Hoffnung, daß deutsche geistige Macht wieder zu besserem Recht gelangen werde, wenn einmal die schwere seelische Erkrankung, von der im Gefolge des Kriegs der Deutsche jetzt befallen ist, langsam in Gesundung übergeht.

In der jüngsten deutschen Geschichte versagte durchaus der Grundsatz der Arbeitsteilung. Die Kraft, die einen vielgestaltigen Reichtum von Einzelbetätigungen zu einem Ganzen zusammenfaßt, enthüllt sich jetzt mehr und mehr als unbedingtes Erfordernis. Wiederum war um 1800 deutsche Welt bemüht gewesen, dem einzelnen Menschen die Vielseitigkeit zu wahren, die allein zu kraftvollen Zusammenfassungen führen kann. Das 19. Jahrhundert machte in vollem Gegensatz zu solchen Wünschen den Menschen immer einseitiger und darum das Ganze ärmer an sicheren Erfolgen.

Eine völlige Wandlung der Weltanschauung war die Voraussetzung. Im Zeitalter des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik erstieg die Philosophie des deutschen Idealismus ihre Höhe. In jäher Wendung folgte auf die Denkart Hegels, die dem Geiste die unbeschränkteste Herrschaft sichern wollte, eine durchaus gegensätzliche Auffassung: der deutsche Materialismus, der dem Stoff alle Anrechte gewährte, die von Hegel dem Geiste zugebilligt worden waren. Zwar bedeutete der Materialismus durchaus nicht das letzte Wort, das auf deutschem Boden während des 19. Jahrhunderts in philosophischen Dingen gesprochen worden ist. Allein die Macht einer Weltanschauung, der das Wirkliche nur eine Erscheinung ist, bedingt durch die Einrichtung unseres auffassenden Bewußtseins, war auf lange gebrochen. Die eigentliche Philosophie des spätern 19. Jahrhunderts wurde der Positivismus mit seinen verschiedenen Abschattungen. Ihn bezeichnet grundsätzliche Feindschaft gegen alle Metaphysik, die über die Grenzen der Erfahrung hinausgehen will. Er entspricht einer Welt von so ausdrücklich naturwissenschaftlicher Richtung, wie es das spätere 19. Jahrhundert war. Er ver-

zichtet auf alle Versuche, die letzten Ursachen der Erscheinungen zu ergründen, er bannt den Menschen und dessen Wunsch, die Voraussetzungen der Erscheinungen zu erfassen, in die Welt des Diesseits. Er widerstrebt religiösen Bedürfnissen, ist aber auch nicht in der Lage, aus eigenen Mitteln Fragen sittlicher Entscheidung zu beantworten. Er leitet weiter zu einem müden Skeptizismus, der die Dinge von Fall zu Fall nimmt, die letzten Fragen indes nicht zu lösen wagt, ja ihre Lösung für unmöglich und jeden Versuch der Lösung für zwecklos erklärt. Eine geschlossene Weltanschauung, die eine einheitliche Verbindung von Wissen und Wollen, von Erkenntnis und Sittlichkeit darstellt, ist aus solchen Voraussetzungen nicht zu schaffen. Ja ihre bloße Möglichkeit muß von positivistischer Zweifelsucht geleugnet werden.

Nach 1900 drang die Überzeugung immer stärker durch, die zage Vorsicht einer wesentlich naturwissenschaftlich gedachten Philosophie lasse, indem sie ängstlich alle Versuche ins Metaphysische überzugreifen meidet, Ansprüche unerfüllt, die auf die Dauer nicht nur nicht zu unterdrücken sind, die vielmehr dem gesamten geistigen Verhalten eines Volks zur notwendigen Vorbedingung dienen. Das neue Jahrhundert beginnt, besonders seit dem Anfang des Weltkriegs, nach dem bloßen Betrachten und Prüfen der Erscheinungswelt wieder den menschlichen Geist und die Bedeutung zu ergründen, die er für das Erfassen, vielmehr für das Gestalten der letzten und höchsten Bedingungen des menschlichen Daseins hat.

Jüngste deutsche Dichtung stellte sich sofort in den Dienst der neuen Aufgabe. Sie ist der Herold der Wiedererweckung des Geistes. Sie wagt es endlich wieder, die Dinge vom Standpunkt des Ewigen zu nehmen, nachdem gerade die Dichtung jahrzehntelang sich begnügt hatte, bei der Diesseitswelt vorsichtig haltzumachen. Sie schwingt sich kühn empor über ihre Umwelt, deren sorgsame Wiedergabe dem 19. Jahrhundert als eigentliches Ziel der Kunst erschienen war. Sie will nicht länger beobachten, sie will bekennen.

Beobachtung der sogenannten Wirklichkeit, Wirklichkeitskunst, Realismus ist die eigentliche und gewiß auch die große Leistung des 19. Jahrhunderts. Die deutsche Dichtung nimmt im 19. Jahrhundert ganz wie die gleichzeitige Dichtung der andern Kulturvölker, ja wie die gesamte Kunst der Zeit diesen Standpunkt des Realismus ein. Von vorläufigen Versuchen, die nicht erst innerhalb von Goethes Klassizismus und bei einzelnen Romantikern anzutreffen sind, geht es in allmählichem Aufstieg empor

bis zu einer Höchststufe der Annäherung an die Wirklichkeit, dem Naturalismus. Doch noch seine nächste Nachfolge, die auf den ersten Blick eine Umkehr zu bedeuten scheint, beharrt bei hingebungsvoller Abspiegelung und geht nicht weiter zu kraftvoller geistiger Überwindung und Gestaltung der Welt. Natürlich fehlt es nicht an Anzeichen, die schon vor 1900 die kommende Wandlung ankündigten. Aber das entscheidende Kennzeichen der Zeit blieb immer noch eine geistige Haltung, die sich aufs engste mit dem herrschenden Positivismus berührte.

Abermals scheint es, als ob deutsche Dichter sich vom Ausland die Wege zum Realismus hätten zeigen lassen. Denn die positivistische Betrachtung der Welt wurde in Frankreich und in England von der Forschung des 19. Jahrhunderts zuerst in feste Form gebracht. Der Zusammenhang zwischen ihr und der französischen Dichtung wurde besonders klar, als Zola seine ästhetischen Grundsätze verkündigte. Zolas Schaffen stellte sich mit Bewußtsein auf den Boden des Positivismus. Der Impressionismus der französischen Maler, von dem die Romandichtung Zolas ausging, nahm auch schon Züge des Relativismus an, der sich auf dem Gebiet der Erkenntnis aus dem Positivismus entwickelte. Zwar wurde der Relativismus von deutschen Forschern ausgestaltet; doch wenn man in ihm die Philosophie des künstlerischen Impressionismus feststellen zu dürfen meinte, so ließe sich noch immer behaupten, daß französische Kunst vor deutscher Wissenschaft die wesentlichen Züge relativistischer Weltbetrachtung gewonnen habe.

Allein impressionistische Kunst steht von vornherein französischem Formwillen viel ferner als deutschem. Der Impressionismus bricht mit den strengen, ein für allemal bestimmten Gestaltungsgrundsätzen, die nichtdeutschem Formgefühl entsprechen. Er ist auf französischem Boden unzweideutiger Verzicht auf die allgemein bindende Form, die über den einzelnen Kunstwerken steht und ihnen ein Gesetz vorschreibt. Er lockert den Aufbau, er kennt keine Grenzen zwischen den Künsten und zwischen ihren Unterarten. Er drängt alle Kunst ins Malerische. Er will nicht Begriffliches und Dauerndes, sondern das einmalige Erleben des Augenblicks künstlerisch zur Geltung bringen. Die äußere Gestalt des Kunstwerks soll wesentlich bedingt sein durch das Stück Leben, das zur Darstellung gelangt.

All das bedeutet eine Auflösung der wohlbemessenen Übersichtlichkeit und Klarheit, die seit langem und bis dahin dem Franzosen für sicherste Gewähr echter Kunst galt. Es widerspricht dem Grundsatz des künst-

lerischen Gestaltens romanischer Völker. Es nimmt auf, was der deutsche Formwille, besonders seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, angestrebt hatte. Es ist ein unverkennbares Zugeständnis an deutsche Form.

Die Entwicklung, die zur Zeit der französischen Romantik einsetzte und den Franzosen Eigenheiten deutscher Dichtung liebmachte, sie zur Nachbildung solcher Eigenheiten veranlaßte, erstieg ihre Höhe im Impressionismus. Rückhaltloser konnte französische Kunst deutschem Formgefühl sich nicht hingeben.

Der ganze Vorgang bezeugt überdies, wie sehr im 19. Jahrhundert die Entwicklung der Kunst gemeinsame Arbeit der europäischen Kulturvölker geworden ist. Goethes Begriff einer Weltliteratur, in der sich die Dichtung aller Völker zusammenfände, gelangte tatsächlich zur Verwirklichung. Jedes Volk hatte zu geben, jedes Volk übernahm, was ihm geboten wurde. Gemeinsame Arbeit der Künstler Europas förderte die Entwicklung der Kunst.

Die Deutschen erweckten abermals den Anschein, als wollten sie von den Franzosen lernen, was den Franzosen an deutschem künstlerischem Gut geschenkt worden war. Deutsche Impressionisten gingen in die Schule des französischen Impressionismus, ja schon deutscher Realismus lernte willig von französischem. Doch gerade der deutsche Realismus, der um 1840 einsetzte, steht wesentlich und mit Bewußtsein auf eigenen Füßen. Er ist echtdeutsch in seiner Abneigung gegen feste und allgemeine Formen. Er geht weiter auf dem Wege zu einer deutschen Form, den mit Goethe die deutsche Romantik beschritten hatte. Und er erzielte wirklich Beträchtliches. Der deutsche Roman zog die besten Gewinne. Er war die Modeform des Zeitalters. Er neigte von vornherein zu lockerer Gestaltung. Er mied am leichtesten das Gewollte und Getragene, das deutschem Formwillen widerspricht. Er gab ein Stück Leben nach dessen eigenen Formwünschen. Er legte es nicht in die Bande strenger Baukunst. Die Lyrik hatte nur fortzusetzen, was schon um 1800 erbracht war, um deutscher Form zu genügen. Am längsten behauptete sich festere äußerliche Gesetzlichkeit der Gestaltung im Drama. Der Naturalismus hatte zwar nicht zuerst den Mut, gutdeutsch auch den Bau des Bühnenstücks zu lockern, aber er hatte zuerst mit solchen Versuchen Erfolg auf der Bühne. Er setzte durch, was bisher nur vergebliches Wagnis gewesen zu sein schien.

Lockerung der Form konnte, ja mußte endlich zu einer Schwächung des Formgefühls führen. Im Zug der Zeit lag eine entschiedene Neigung,

alles Begriffliche aufzulösen. Notwendigerweise ging es von einem Verzicht auf allgemein bindende Formgesetze weiter zu völliger Beseitigung von Formbedingungen. Untergrub schon der Historismus der Stilnachahmer das Stilgefühl, so verlor sich auf der Suche nach dem persönlichen Stil des einzelnen Kunstwerks leicht alles Gefühl für Stileigenheiten. Wie in der bildenden Kunst, wie im Kunsthandwerk bot man unter dem Vorwand persönlichen Stils einen Mischmasch von Stilen auch in dichterischer Arbeit.

Je weiter das 19. Jahrhundert fortschritt, desto gefährlicher wurde das Nachlassen eines starken Formgefühls. Die tiefeingreifenden Veränderungen, die sich im Leben des Deutschen einstellten, nahmen auch der Kunst einen Rückhalt, der noch um 1850 bestanden hatte. Unbegrenzte Möglichkeiten taten sich auf. Aber geistige Grundsätze, die aus dem Chaos eine neue Welt der Kunst hätten erstehen lassen, fehlten einem Zeitalter, das wesentlich materialistisch gesinnt war. Auch hier gebrach es an der starken vereinheitlichenden Kraft, die aus vielgestaltigem Reichtum von Einzelheiten eine große Zusammenfassung hätte erzielen können.

Am Ende des Jahrhunderts ging es diesem oder jenem endlich auf, daß eine schwere Kulturaufgabe sich den Deutschen ergebe und daß sie rasch gelöst werden müsse, wenn nicht deutsches Wesen und deutsche Kunst Schaden leiden sollten. Einer der machtvollsten Mahner war Nietzsche. Dichter gaben seinen Ruf nach deutscher Kultur weiter. Allein noch durfte es einer völligen Umkehr, um die Gefahren des bestehenden Zustandes nicht bloß zu überwinden, sie auch in vollem Umfang zu begreifen. Diese Umkehr vollzieht sich seit kurzem. Sie begann vor dem Weltkrieg. Bezeichnet wird sie durch grundsätzliche Abwendung von der positivistischen Weltanschauung und durch volles Bekenntnis zu einer neuen Herrschaft des Geistes über den Stoff. Zu großen Einheiten soll wieder zusammengeballt werden, was im Zeitalter des Realismus und besonders des Impressionismus sich in Einzelheiten zersplittert hatte. Der Geist soll wieder alle Erscheinungen durchdringen und ihre Stellung zueinander und zum Ganzen bestimmen.

War der Impressionismus deutschem Formgefühl entgegengekommen, so liegt es nahe, daß die jüngste, ganz anders gerichtete Dichtung von deutschem Formgefühl abweicht. Die jungen Bekenner verkünden die Heilsbotschaft einer neuen Herrschaft des Geistes mit einer Stärke innerer Spannung, die dem lässigern Verhalten des deutschen Lebensgefühls

widerspricht. Eine Form, die vom Leben wegstrebt, das Leben überwinden und hinter sich lassen will, kündigt sich in ihnen an. Nicht im Spiegel des Augenblicks, sondern im Spiegel der Ewigkeit sehen die neuen Propheten sich und ihre Welt. All das war einst germanischem Wesen schon eigen. Allein es geht ab von dem deutschen Lebensgefühl Goethes und der deutschen Romantik. Es ist weit entfernt von Goethes Welt der edlen Einfalt und stillen Größe. Es nähert sich eher dem Wesen Klopstocks oder Schillers. Es neigt zum Barock. Es nennt sich selbst Gotik.

Allerdings werden die Namen Klopstocks oder gar Schillers von jüngsten deutschen Dichtern nur sehr selten angerufen. Weit mehr verpflichtet fühlen sie sich den Strindberg, Claudel, Rimbaud, Verhaeren. Ihnen sind sie verwandt in ihrem Bekennerbedürfnis, von ihnen übernehmen sie künstlerische Gebärden. Des tiefen innern Zusammenhangs mit ältern Stufen deutschen Schaffens sind sie sich nicht oder kaum bewußt, so wenig wie des Umfangs, in dem diese Ausländer deutscher Art und Kunst verpflichtet sind.

Verhaeren und Claudel verzichten schon in der Gestaltung ihrer Verse auf die altüberkommenen Grundsätze romanischen Ebenmaßes und romanischer Vorliebe für scharfe und klare Umrisse. Sie gehen mit Rimbaud weiter auf den Wegen eines völlig unromanischen freien Verses. Wie durchaus fremd die Wortkunst Claudels französischen Ohren tönt, beweist der frohe Beifall, den seine Landsleute ihm spenden, wenn er ausnahmsweise eine Ode in gereimten Versen französischer Überlieferung schreibt. Verlaine vollends hatte von den ersten französischen Versuchen im „vers libre“ ironisch gesagt, zu seiner Zeit habe das Prosa geheißen.

Die letzte Quelle des französischen freien Verses ist freilich nicht der deutsche freie Rhythmus, der von Klopstock erfunden und von Goethe, Hölderlin, der deutschen Romantik und Heine weiterentwickelt wurde, sondern — dank einer Umdeutung künstlerischer Absicht — die ungebundene Form, in die Gérard de Nerval Vierzeiler Heines übertragen hatte. Den Reiz dieser Versuche Nervals entdeckte Marie Krysinska den Franzosen. Der Zusammenhang, der zwischen Heine und neuerer französischer Dichtung sich hier auftut, zählt zu den sehr zahlreichen Einwirkungen, die auf französische Dichtung Heine ausübte. Ein eigener Zufall wollte, daß nicht die freien Rhythmen von Heines „Nordsee“, sondern nur bequeme Übertragungen seiner Reimstrophen dem französischen freien Verse zum Leben verhalfen.

Allein der Weg zu einer Form war eröffnet, die ganz unromanisch den Bau des Verses lockerte. Mit der Strenge des Versbaus wurde auch die logische Durchsichtigkeit französischer klassischer Wortkunst aufgegeben. Mit Willen wurde man unübersichtlich, suchte man das Undeutliche, betäubte und berauschte man sich an einem Gewühl und Gewimmel von Worteindrücken.

Claudels Sprache geht noch hinaus über Rimbaud, der zu Heines französischer Nachfolge zählt, und über den Flämen Verhaeren. Seine Sprache hat das rastlos Anstürmende, den Trieb, Gesagtes wieder und wieder zu sagen, die Neigung, musikgleich wirkende Wortmassen in Bewegung zu setzen, nicht etwa um sich verständlicher zu machen, sondern um das Gefühl mächtiger aufzuwühlen: alle die Züge, die im Gegensatz zu romanischem den germanischen Formwillen bezeichnen, den Formwillen der Gotik. Hatten viele Franzosen des 19. Jahrhunderts, besonders die Impressionisten Frankreichs, sich die deutsche Form Goethes zueigen gemacht, so ging es jetzt wieder weiter und zurück zu der künstlerischen Haltung, die den Franzosen vor ihrem Klassizismus entsprochen hatte. Noch blieben sie den Deutschen verwandter als die französischen Klassiker. Anders zwar ist die deutsche Form Goethes oder der romantischen Lyrik geartet. Dafür ist Klopstock von dem fühlbareren Formwillen altgermanischer Dichtung erfüllt, hat er einen verwandten, rastlos vorwärtsdrängenden, immer wieder neuansetzenden, zu Wiederholungen neigenden Schwung. Klopstock fühlte sich bei solchem Formgefühl einig mit der Bibel, aber auch mit der Gestalt, die von James Macpherson dem „Ossian" geliehen worden war. Auch Claudels Sprache ist urverwandt der Bibel. Sie steht schon deshalb der Klarheit und Sachlichkeit des Franzosen fern, sie ist viel eher geneigt, einem rauschenden Strom von Wortgebilden die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit aufzuopfern. Sie wirkt durchaus unfranzösisch nicht auf den Verstand.

Ein ganzes Jahrhundert deutscher Einwirkung auf Frankreich konnte französische Dichter zu der germanischen Kunst Claudels und seiner Nachbarn leiten. Franzosen, die in sich die Ekstasen von Richard Wagners Musik erlebt und sie mit Hingabe ausgekostet hatten, waren bereit, auch in der Dichtung auf die überlieferten Eigenheiten romanischer Formstrenge zu verzichten. Wenn deutsche Dichter aber jetzt im Dienste jüngster Ausdruckskunst sich zu willigen Gefolgsleuten der Claudel, Rimbaud, Verhaeren machen, sollten sie sich bewußt sein, daß sie in diesen Dichtern französische

Kunst von deutscher Prägung lieben. Von einer Prägung mindestens, die zwar nicht auf Goethe zurückweist, aber von Klopstock und seinem Gefolge gewahrt wurde. Hie und da nur dämmert einem der neusten Deutschen dieser Zusammenhang. Im Herbst 1917 las Theodor Däubler in Hellerau bei Dresden mitten unter seinen Schöpfungen auch Klopstock vor. Er bot ein wichtiges Zeugnis für das Werden einer Wiedergeburt wenn nicht Klopstocks, so doch klopstockischer Stimmungen und Formabsichten. Ob es tatsächlich zu einer Wiedergeburt Klopstocks kommen wird oder nicht, ist gleichgültig neben der Möglichkeit, daß deutsche Welt schon jetzt sich von Goethe abkehrt und einer grundverschiedenen künstlerischen Auffassung zuwendet.

Erster Teil

Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus

Erstes Kapitel

Von der Julirevolution bis 1848

Junges Deutschland

Am 2. August 1830 fragte Goethe einen seiner Besucher, was er von dem großen Zeitereignis denke. Alles stehe in Brand, es verlaufe nicht mehr bei geschlossenen Türen, der Vulkan komme zum Durchbruch. Der Befragte begann sein Urteil über die Pariser Julirevolution auszusprechen. Goethe wehrte sofort ab: was liege ihm daran! Er hatte den wissenschaftlichen Streit zwischen Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire im Auge gehabt. Durch diesen Pariser Vorgang fühlte Goethe sich in seiner eigenen Naturauffassung bestätigt. Der politische Vorgang war ihm gleichgültig.

Goethes Wort steht an der Grenzscheide zweier Zeitalter, es trennt zwei Entwicklungsabschnitte deutschen Lebens voneinander. Der deutschen Jugend wurde der Pariser Umsturz von 1830 sogar noch wichtiger als Goethes Tod. Goethe hatte deutsche klassische und romantische Dichtung in sich vereinigt, das Lebensgefühl des 18. Jahrhunderts den Aufgaben dienstbar gemacht, die das neue Jahrhundert zeitigte, Natur- und Geisteswissenschaft in steter Auseinandersetzung mit deren jüngsten Vertretern zu neuen Zielen weitergeführt. Dennoch fühlte sich die neue Zeit dem faustisch weiterstrebenden, rastlos an dem geistigen Schaffen der Welt mitarbeitenden Greise so entfremdet, daß sie für ihn das Wort „Zeitablehnungsgenie" prägte. So nannte ihn Heine.

Goethe bot kurz vor und sogleich nach seinem Hingang dem Zeitalter zwei Werke, die den Beweis hätten erbringen können, daß auch er ent-

scheidende Wendungen im Verhältnis zur Welt und an wichtiger Stelle den Übergang von den Grundsätzen des 18. Jahrhunderts zu den neuen Überzeugungen des neunzehnten in sich erlebt habe. „Wilhelm Meisters Wanderjahre" erschienen in ihrem vollen Umfang 1829, der zweite Teil des „Faust" 1833. Beide trafen auf widerwillige Ohren. Beide galten auf lange Zeit hinaus bloß als neue Beweise der Weltentfremdung Goethes, aber auch der künstlerischen Entkräftung seiner Spätzeit. Jahrzehnte sollte es dauern, ehe Feinfühligen, die wußten, daß sein Urteil nur befreit, wer sich willig ergibt, die hohe und reiche Kunst von Fausts zweitem Teil aufging. Den Wert der Novellen, die eingefügt sind in die „Wanderjahre", übersehen heute noch viele wegen des Rahmens, der von Goethe um sie gelegt wurde. Gleichwohl hätte diese Rahmenerzählung, die gewiß mit der Kunst der „Lehrjahre" nicht wetteifern kann, schon um 1830 bezeugen können, wie ohne alle Bedenken Goethe den Gedanken, den er während des größten Teils seines Lebens durch sein Dasein hatte verwirklichen wollen, aufgegeben hatte zugunsten der durchaus entgegengesetzten Anschauung einer vorwärtsschreitenden Zeit. Vielleicht die beträchtlichste Wandlung im Verhalten des Menschen zu seiner Umgebung, ohne Zweifel die wirkungsreichste geistige Umstellung zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist der Übergang vom Individualismus zum Altruismus, von der Ausgestaltung und von den Ansprüchen der außerordentlichen Persönlichkeit zu der Überzeugung, daß jeder als dienendes Glied sich einer größern Gemeinschaft einzuordnen habe. „Wanderjahre" und „Faust" führen beide einen Menschen, der, unbefriedigt jeden Augenblick, nur im Weiterschreiten sein Glück zu finden meint, zu innerm Frieden, indem er sich tatkräftig einsetzt für das allgemeine Wohl. Goethe schuf im Zeitalter der auserwählten Persönlichkeiten aus sich selbst die geistig reichste und die höchstentwickelte Persönlichkeit seines Volkes und seiner Zeit. Ebenso legt es sein Faust auf letzte Steigerung seines Menschentums an, schier ichsüchtig, nur bedacht, in sich aufzunehmen, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist. Doch am Ende will er nur noch, einer unter vielen, nicht wie ein gnädiger Beglücker, sondern als Arbeiter neben Arbeitern, auf freiem Grund mit freiem Volke stehen und gemeinsam mit andern kämpfen gegen die Gefahren des Lebens.

Was im „Faust" bloß durch wenige, die letzten Verse Fausts angedeutet ist, wird ausgiebiger dargelegt in den „Wanderjahren". Ausdrücklich erkennt hier Goethe in der Arbeiterfrage den Kern der gesellschaftlichen Frage. Er entwirft ein Zukunftsbild der Gesellschaft, in der

alle Arbeiter als gleichwertige Mitglieder willkommen sind. Die Angehörigen der vornehmen Stände verzichten auf ihre Vorrechte. Was dem einzelnen entgeht, soll der Gesamtheit zugute kommen. Die Gefahr einer Einrichtung, die zu einem bloßen Arbeitssaal und zu unterschiedsloser Ausnutzung des einzelnen führen kann, erkannte Goethe gut. Er will, daß jeder der Arbeiter für das Gesamtwohl eine ausgeprägte Persönlichkeit werden könne, indem er sich ein Arbeitsgebiet sucht, das seinem Wesen entspricht. Daß solchem Vorhaben in der Maschine ein schlimmes Hindernis erstehe, beherzigte Goethe. Die Mechanisierung des Daseins, die durch die Maschine erwirkt wird, wollte er (wie auch andere seiner Zeitgenossen, wie etwa auch Karl Immermann) durch Verdrängung der Maschine ausgeschaltet wissen. Allerdings griff er fehl, als er meinte, in Amerika könne leichter ein Arbeitsstaat ohne Maschine zustande kommen. Doch trotz solchem Versehen bewies Goethe, daß er in die Zukunft gesellschaftlicher Entwicklung und in deren fördernde und hemmende Möglichkeiten tiefen Einblick gewonnen habe.

Der vorwärtseilenden Jugend entging die Bedeutung von Goethes gesellschaftlichem Entwurf, weil ihr überhaupt die gesellschaftliche Frage weniger wichtig war als die politischen Entscheidungen des Tages. Goethe wiederum ließ alles beiseite, was damals die Gemüter aufregte: den Kampf zwischen absolutem und konstitutionellem Herrschertum, die Sonderung der Rechte von Regierung und Volksvertretung, die Frage, ob Preßfreiheit oder Zensur bestehen solle. Die deutsche schriftstellerische Jugend wandte diesen Dingen alle Aufmerksamkeit zu, weil sie für ihre eigene Tätigkeit von ungemeiner Bedeutung waren. Um sich und ihrem Schrifttum Freiheit zu schaffen, kämpfte sie und suchte sie vorwärtszudringen. Ihr eigenes Heil ahnten die Dichter in einem politisch freiern Deutschland. Darum war ihnen verdächtig, was nicht in ihre Kampfrufe einstimmte.

Freilich hatte sich des Zeitalters ein so heftiger Drang nach vorwärts, ein so starkes Gefühl von der Entwertung auch noch jüngster künstlerischer Leistung bemächtigt, daß selbst Heine sich bald in seinem besten Besitz bedroht sah. Ihm rühmte 1834 in der Schrift, die den neuen ästhetischen Absichten zu entscheidendem Ausdruck verhalf, Ludolf Wienbarg nach, er habe den flüchtigen Ruhm, Liederdichter zu sein, glücklicherweise sehr bald mit dem größern vertauscht, auf dem kolossalen, alle Töne umfassenden Instrument zu spielen, das sich in der deutschen Prosa darbiete. Heine ließ sich durch solches Lob nicht beirren. Aber es bewies auch ihm, wie

gründlich die Freude an den Klängen gebundener und gereimter Rede abgewirtschaftet hatte, nachdem kurz vorher die Romantik sich an diesen Klängen nicht hatte ersättigen können.

Ein Zeitalter bewußter Prosa in jedem Sinn des Worts kündigte sich an. Daß Verse trotzdem in kaum geringerm Umfang erstanden, daß sie gerade für die eigentlichen Absichten der Jüngsten sich besonders wertvoll erwiesen, diese Tatsache widerlegt Wienbargs Ansicht nicht. Denn Verse wurden, nachdem sie von Klassikern und Romantikern um der Kunst willen geformt worden waren, jetzt zu dem wirksamsten Mittel, der eigentlichen Aufgabe des Zeitalters zu dienen: einer Erweckung und Erziehung des politischen Lebens.

Seit Beginn des Jahrhunderts hatte sich der Wunsch des deutschen Klassizismus und der Frühromantik, auserlesenen Persönlichkeiten zu unbegrenzter Entwicklung zu verhelfen, mehr und mehr gebeugt vor den Ansprüchen der Gesamtheit. Die Begriffe „Volk" und „Staat" waren wieder zum Erlebnis geworden. Allein nach 1815 hatte die Rückbildung des deutschen wie des gesamten europäischen öffentlichen Lebens allen Versuchen im Wege gestanden, das staatliche Leben neu aufzubauen auf den Grundlagen, die von der französischen Umwälzung am Ausgang des 18. Jahrhunderts gelegt worden waren.

Als Napoleon besiegt und das stärkste Hemmnis beseitigt war, das einem neuen ganzen Deutschland im Wege stand, stellte sich heraus, daß in dem neuerwachten deutschen Staatsgefühl Wünsche und Hoffnungen sich bargen, denen die leitenden Kreise nicht entgegenkommen wollten. Der Begriff Staat, dessen hohe Bedeutung den Deutschen, zuerst dem Denker und Erzieher Fichte, am Anfang des Jahrhunderts aufgegangen war, wurzelte zuletzt doch in der französischen Revolution. Im Gegensatz zu dem Weltbürgertum des 18. Jahrhunderts war die Notwendigkeit der staatlichen Vereinheitlichung aller Angehörigen eines Volks aufgedeckt worden. Die Lebensberechtigung des Staates lag mithin in der Tatsache, daß er ein Volk zu einem Ganzen verband. Darum sollte auch jeder Sohn dieses Volkes an der Leitung des Staates Anteil haben, nicht aber nur einigen bevorrechteten Ständen aller Einfluß auf die Geschicke des Volksstaates zufallen. Der dritte Stand, der die französische Revolution in Gang gesetzt hatte und in ihr zur Herrschaft gelangt war, forderte auch in Deutschland seine Rechte. Ihm wurde entgegengehalten, daß vor den schlimmen Folgen der französischen Umsturzbewegung einzig Rückkehr zu den alten

Staatsformen bewahren könne, die vor der Revolution bestanden hatten. Und zwar dachte man nicht so sehr an den Staat des 18. Jahrhunderts als an weit ältere staatliche Gestaltungen. Anknüpfen wollte man an der Stelle, an der das alte Deutsche Reich noch in voller Macht geblüht hatte. Die Staatswissenschaft, die aus der deutschen Romantik erwuchs, verfocht diesen Standpunkt.

Zwei Hauptströmungen schieden sich: die liberale und die romantisch-konservative. Nicht schlechtweg darf die erste als weltbürgerlich, die andere als deutschvölkisch gefaßt werden. Besonders die romantische war in einem ihrer Hauptvertreter, in dem Berner Patrizier Karl Ludwig von Haller, nicht gesonnen, einem deutschen Einheitsstaat zuzustreben. Allein aus der romantisch-konservativen Richtung und aus ihrer Anhängerschar, die im Sinn romantischer Staatslehre die Landwirtschaft begünstigte, entwickelten sich tatsächlich die Kräfte, denen es nach Jahrzehnten glückte, ein einheitliches deutsches Reich wiederaufzurichten. Sie drängten dabei Wünsche in den Hintergrund, die von den Anhängern der entgegengesetzten Richtung gehegt wurden. Es war ein Sieg über die Vorkämpfer der Anschauung, die auf jungdeutscher Seite sich laut genug hatte vernehmen lassen.

Auf den letzten großen Philosophen des deutschen Idealismus konnten sich beide Parteien berufen. Friedrich Meinecke nennt Hegel, Ranke und Bismarck zusammen die drei großen deutschen Staatsbefreier. Er gesteht jedoch zu, daß Konservative, Liberale und Radikale, geschichtliche und doktrinäre, völkische und weltbürgerliche Denker gleichmäßig bei Hegel in die Schule gehen durften. Hegel vereinigte, indem er die Gedankenwelt der Zeit umfaßte, das Entgegengesetzte in sich.

Auch das Verhältnis des Jungen Deutschlands zu Hegel ruht auf dieser Tatsache. Es bekannte sich zu Hegels Philosophie des Geists, freilich auch schon zu Anhängern Hegels, die sich im Namen des Stoffs gegen ihn wandten. Es kämpfte mit seinen Waffen gegen den politischen Rückschritt. Staatsrechtslehrer aus seiner Schule eiferten gegen ihre romantisch beharrenden Fachgenossen. Ebenso nahmen ihn die Rückschrittler für sich in Anspruch. Zählte Hegel doch zu den Bekehrten, die einst für die französische Revolution sich eingesetzt und sie dann verworfen hatten.

Das deutsche Bürgertum, das sich durch das rückschrittliche Verhalten der Regierungen verkürzt sah, schwenkte folgerichtig zu den Anschauungen der französischen Revolution ab. Der nationale Gedanke trat wieder in den Hintergrund. Wie eine entschwundene goldene Zeit voll schöner

Hoffnungen erschien vielen jetzt der Augenblick, in dem auch Deutschland erwartungsvoll nach Frankreich hinübergeblickt hatte. Und abermals gewöhnte man sich daran, von Frankreich ein kommendes Heil zu erwarten. Dort herrschte zunächst freilich der gleiche Rückschritt wie in Deutschland. Aber noch war der napoleonische Gedanke stark und kräftig. Die fortschrittlich Gesinnten Frankreichs empfanden Napoleon fast nur noch als den Abkömmling der Revolution. In ihm verkörperte sich alles, was an unerfüllten Wünschen in der Brust der Freiheitsfreunde wogte. Hatte er doch auch Frankreich groß gemacht. Merkwürdig rasch übernahmen die deutschen Radikalen diese französischen Vorstellungen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts. In Deutschland, wo eben noch der Untergang Napoleons bejubelt worden war, blühte die napoleonische Legende bald ebensoreich auf wie in Frankreich. Alle Hoffnungen, die in deutschen fortschrittlichen Kreisen auf Frankreich gesetzt worden waren, schienen durch die Julirevolution des Jahres 1830 erfüllt zu sein. Wie kühne Hoffnungen damals in Deutschland geschmiedet wurden, lehrt das Tagebuchfragment Heines, das im zweiten Buch seiner Charakteristik Börnes (1840) enthalten ist.

Der dritte Stand wollte endlich ein Ringen belohnt sehen, das seit langem sich in Europa betätigt, durch die Französische Revolution zeitweilig einen unleugbaren Sieg errungen hatte. Wirklich konnte dem Bürgertum der Platz an der Sonne nicht lange vorenthalten werden. Die politische Rückbildung in der Zeit von 1815 bis 1830 war ein letzter Versuch, diesen Sieg aufzuschieben. In der Julirevolution wurde er auf französischem Boden erfochten. Er entpuppte sich bald als ein Sieg des Kapitalismus, das Bürgerkönigtum aber, das aus der Julirevolution hervorging, als Hort engherziger Politik des Geldbeutels. Ein zweiter Umsturz wurde angestrebt und im Jahre 1848 erzielt. Inzwischen war der vierte Stand sich seiner Kraft und seiner Wünsche bewußt geworden. In Frankreich leitete der neue Umsturz nur eine zweite Auflage des napoleonischen Kaisertums ein. In Deutschland suchte er nachzuholen, was im Jahre 1830 versäumt worden war, führte auch hier nur zu einem Mißerfolge und ließ da wie dort dem bürgerlichen Kapitalismus die Zügel in den Händen. Blieb der Geist deutscher Dichtung nach 1848 auf lange Zeit hinaus bürgerlich im Sinn der Besitzenden und Beharrenden, so stellen die Jahre von 1830 bis 1848 in Deutschland und innerhalb deutscher Dichtung eine Zeit des Kampfes, ein Sturm- und Drangzeitalter des vor-

wärtsdringenden, mehr auf Macht als auf Mehrung des Besitzes bedachten Bürgertums dar. Vom Jungen Deutschland ging es weiter zur politischen Poesie der vierziger Jahre. Ein starker Wille nach Umwälzung griff zu allen Mitteln, die Erfolg versprachen, auch zu den Kampfworten des vierten Standes.

Dem demokratischen Geiste der Jungen erschienen Goethe und die deutsche Romantik als rückständig und als aristokratisch. Weit näher verwandt fühlte sich die Jugend mit Jean Paul. Er selbst bekämpfte in seiner Frühzeit Goethe, und von seinen Anhängern wurde der Kampf gegen Goethe geführt, dessen Anzeichen noch vor Goethes Hingang zu bemerken sind. Görres, Börne, Wolfgang Menzel spielten samt und sonders Jean Paul gegen Goethe aus. Menzels „Deutsche Literatur", die 1827 hervortrat und schon 1836 in erweiterter Gestalt wiedererschien, bezeichnet neben Börnes Angriffen den Höhepunkt der Bewegung, die sich gegen Goethe richtete.

Das Junge Deutschland beharrte nicht durchaus bei solcher Ablehnung. Es hätte sonst nicht willig zwei Frauen huldigen können, die sich mit Goethe aufs innigste verwandt wußten. Bettine von Arnim und Rahel Varnhagen sind gegensätzliche Naturen und waren von entgegengesetzter Seite an Goethe herangetreten. Bettinens Beziehung zu Goethe wurzelte im Leben, Rahel stand Goethe nur sehr selten von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Bettine nahm Goethe in Anspruch wie ein vererbtes, ihr gebührendes Besitztum, Rahel neigte sich demütig andächtig vor ihm. Bettine war bereit, den wahren Goethe zu ersetzen durch den Goethe, den sie träumte, Rahel las in Goethes Schriften wie in einer Offenbarung. Beide Frauen kamen aus dem Lager der Romantik. Rahel war mit der Berliner Frühromantik noch enger verknüpft als Bettine, dafür war Bettine die Schwester Klemens Brentanos und die Gattin Achim von Arnims, der beiden Genossen, die nach den Schlegel, Tieck, Novalis, Wackenroder, Schleiermacher dem romantischen Lebensgefühl eine neue und vielleicht die entscheidendste Wendung gegeben hatten. Beide Frauen vermittelten den Jungdeutschen eine ganze Reihe romantischer Gedanken. Sie machten zugänglich, was einst in romantischer Frühzeit kräftig sich betätigt hatte, dann aber auf den grundverschiedenen Wegen späterer Romantik in Vergessenheit geraten war. Sie standen zugleich auf dem Boden werktätiger Arbeit für andere, den die Romantik im Anfang des 19. Jahrhunderts betreten hatte; auf dem gleichen Boden bewegte sich Arnim,

wenn er dem Volke Zutritt zu deutscher Dichtung eröffnen wollte und in diesem Streben Besseres sah als in eigenwilliger Verwirklichung dichterischer Absichten. Noch in dem Verhalten beider Frauen zu Goethe spiegelt sich ihr Streben, der Gesamtheit auf Kosten des einzelnen zu dienen. Zwar dürfen weder Bettine noch Rahel schlechthin ausgespielt werden gegen die klassische und romantische Überzeugung vom Wert der erlesenen Persönlichkeit. In Goethe verehrten sie solche Prägung des Menschen, in andern und in sich selbst suchten sie Verwandtes zu erwirken. Allein sie griffen zugleich hinüber in eine neue Zeit, die noch in dem Auserlesensten bloß einen Arbeiter im Dienst der Gesamtheit anerkannte. Sie selbst fühlten sich, so eigenwillig und eigenartig sie waren, glücklich im Dienste ihrer Mitmenschen. Der Wilhelm Meister der „Lehrjahre" war für Bettine zu sehr angelegt auf den Genuß der eigenen Persönlichkeit. Zu den „Wanderjahren" und zu deren neuer, den „Lehrjahren" entgegengesetzter Lebensanschauung bekannte sich Rahel gern. Sie und nach ihrem Vorgang ihr Gatte Karl August Varnhagen von Ense traten für das verkannte Buch öffentlich ein und erhärteten „im Sinne der Wanderer" dessen Bedeutung für die Zeit. Rahel traf in den „Wanderjahren" auf ein ihr verwandtes Erfassen der gesellschaftlichen Frage. Ihr war jeder Versuch wichtig, diese Frage zu lösen und ein neues Verhältnis zwischen den Schichten der Gesellschaft herzustellen. Darum brachte sie auch dem Saint-Simonismus vollen Anteil entgegen.

„Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" erschien 1833, „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" zwei Jahre später. Beide Werke führten wieder zu Goethe hin, beide bewährten die hohen Erwartungen, die der geistigen Tätigkeit der Frau die Zeit romantischer Anfänge entgegenbrachte. Rahel erblickte in Goethe den Befreier der Menschen aus engen Fesseln erstarrter sittlicher Überlieferung. Befreiung forderte sie auch für das Weib; die kühnen Sätze, in die am Ende des 18. Jahrhunderts in den Fragmenten der romantischen Zeitschrift „Athenäum" Schleiermacher die Ansprüche der Frau auf Bildung, Wissen und Rechte des Mannes zusammengefaßt hatte, erlebten durch Rahels Persönlichkeit und durch ihre Briefbekenntnisse eine Wiedergeburt. Rahels Worte wurden von den Jungdeutschen wiederholt, wenn die letzten Wünsche einer freiheitsdurstigen Zeit zu formen waren. Nicht bloß Heine ließ sie für seine eigenen Lieblingsgedanken Zeugnis ablegen. Bettine suchte kühn und erfolglos König Friedrich Wilhelm IV. zu ihrem Glauben zu bekehren und leistete tatkräftige Hilfe dem politischen

Dichter Gottfried Kinkel, als er seine Kampfrufe im Gefängnis zu büßen hatte.

So blieb die neue Zeit trotz allem auch der Romantik verpflichtet. Wohl meinte Heine, sie in seiner „Romantischen Schule", die 1836 zum Abschluß gedieh, für alle Zeiten eingesargt zu haben. Doch er selbst ließ später noch mit Willen romantische Weisen erklingen und sang in seinem „Atta Troll" 1843 das letzte freie Waldlied der Romantik. Noch deutlicher bezeugte Gutzkow das Bewußtsein enger Zusammengehörigkeit mit den kühnen Anfängen der Romantik, als er 1835 Friedrich Schlegels „Lucinde" und Schleiermachers Schrift über die „Lucinde" neu herausgab. Ein wichtiger Vorläufer der Frühromantik erstand bald darauf durch Laube zu neuem Leben: der sinnenfrohe Stürmer und Dränger Wilhelm Heinse.

Heine schonte in seiner Schrift über die deutsche Romantik so wenig wie in den Arbeiten, die er an sie anknüpfte, die altgewordenen Vorkämpfer der Frühromantik. Tatsächlich aber wandte er sich gegen eine andere Romantik, gegen die letzten Schlußfolgerungen, zu denen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts romantisches Denken und romantische Politik gelangt waren. Er bekämpfte die Anwälte einer Wiederherstellung des alten Deutschlands, wie es vor der Französischen Revolution, ja vor der Reformation gewesen war, die Wiedererwecker der Macht von Adel und Kirche, zunächst der katholischen. Er bot gegen romantische Mystik den gesunden Menschenverstand des derben Bauernsohns Johann Heinrich Voß auf, gegen romantische Verherrlichung des Überlieferten den Glauben an die Möglichkeit, unabhängig vom Überkommenen nur durch den Verstand die Fragen des Rechts- und Staatslebens zu beantworten. Solches Eintreten für das sogenannte Naturrecht entsprach dem Wiedererwachen der Gedanken des 18. Jahrhunderts, die nach Rousseaus Vorgang in der Französischen Revolution zum Durchbruch gelangt waren und gegen die sich die deutsche Romantik wie die französische klerikale Staatsrechtslehre immer eifriger ausgesprochen hatte. All das traf überein mit der geistigen Haltung der jungdeutschen Kämpfer, zu denen sich Heine zählte. Zugleich indes wirkte bei Heine wie immer auch hier persönlicher Anlaß mit. War er doch kurz vorher in München nahe daran gewesen, mit der politischen Romantik einen Pakt zu schließen. Nur das Mißglücken seiner Münchner Pläne und die Ablehnung, die ihm zuletzt zuteil wurde, liehen ihm den eifervollen Haß gegen die rückläufige Romantik und gegen deren mannigfache Absichten, der die Bücher über deutsche Romantik und deutsches Geistesleben durch-

glüht. Vollends sprach aus ihnen der Jude Heine, der sich von den völkisch-gesinnten unter den Deutschen abgewiesen sah, nachdem er selbst ihnen seine Gefolgschaft angeboten hatte. Nur aus dem Gefühl des persönlich Gekränkten stammen in dem Buche über deutsche Romantik die spitzen Scherze, die sich gegen Wilhelm Schlegel richten, die abschätzigen Bemerkungen, die besonders den alternden Ludwig Tieck treffen. Beiden konnte er schwerlich vorwerfen, daß sie die rückläufige Politik der Romantik oder gar deren katholische Neigungen förderten. Für Novalis, Arnim und den jungen Brentano bewies er sogar feinfühliges Verständnis. Ihnen hätte er noch unbedingter Beifall gerufen, wenn sie nicht grundsätzlich seiner materialistisch getönten Weltanschauung widersprochen hätten, wie sie in der ersten Pariser Zeit sich gestaltete.

Heine warf der Romantik ihre Weltflucht vor und ihre Hoffnungen auf eine höhere Welt, zu der das Erdendasein nur eine Vorstufe bedeute. Er wollte Gegenwartsmenschen erziehen, die unbedenklich die Freuden des Diesseits auskosten sollten. Wiederum wurde Romantik nur von einer einzigen Seite genommen und ihre Freude an der Welt unterschätzt. Gerade wo sie sich mit Goethe berührte, gelangte die Romantik auch zu liebevoller Erfassung der diesseitigen Welt, künstlerisch daher zu realistischer Darstellung.

Das Junge Deutschland tat zwar noch viel wirklichkeitsfroher, aber in Wahrheit mied es noch sehr vorsichtig die Gegenden, in denen es philisterhaftes Behagen vermutete. Gegen den Philister kämpfte auch die neue Literatur, sie nannte ihn nur mit andern Namen. Hohe geistige Ansprüche blieben immer noch gewahrt. Sie wurden bloß ins Politische umgebogen. Wenn die Jungdeutschen von besserer Würdigung der Wirklichkeit sprachen, meinten sie wesentlich nur bewußtere Einstellung auf den Augenblick, und zwar im Sinn eines politischen Glaubensbekenntnisses. Noch war bei ihnen von einer Kunst wenig zu spüren, die sich willig auf das Nächste und Engste einschränkte und die Poesie des Alltags auszuschöpfen suchte. Der Jungdeutsche ist alles eher als Heimatkünstler, er ist vor allem ein Tagesschriftsteller, der rasch und kräftig wirken will, unbekümmert um gelehrten Ballast, um so eifriger aber bestrebt, durch die Formung seiner Worte den Eindruck zu erzielen, keiner wisse gleich gut Bescheid über die Wünsche des Augenblicks, erkenne gleich sicher, wohin die Welt steure. Der Wille, aus dem Tag für den Tag zu schaffen, ist die Stärke und die Schwäche der Jungdeutschen.

Die Jungdeutschen sind die Begründer der deutschen Tagesschriftstellerei des 19. Jahrhunderts. Jean Paul entpuppt sich auch auf diesem Felde als ihr Führer. Selbst was in den Zeitungen von heute unter dem Strich erscheint, geht mittelbar auf seine witzigen Wortkunststücke zurück. Seine komischen Häufungen von sinnverwandten Begriffen, der Wortwitz seiner Bildlichkeit, seine Neigung, Ehen zu stiften zwischen zwei entfernten Vorstellungen, gegen deren Vereinigung alle Verwandten sich wehren, ja sogar der stete Wechsel zwischen Dampfbädern der Rührung und Kühlbädern der Satire kehren bei Börne und bei Heine ganz so wieder wie seine ironische Abzeichnung deutscher kleinstaatlicher Zustände. Romantiker wie Brentano hatten diesen Ton auf- und der „Harzreise" Heines überdies den studentischen Zug vorweggenommen. Börne, der unbedenklich die freierfundenen Orte von Jean Pauls kleinstaatlichem Deutschland übernimmt und etwa eine Anzeige aus Kuhschnappel veröffentlicht, jeanpaulisiert auch in den Überschriften seiner ersten humoristischen Versuche; ihn übertrumpft da wie sonst bis zur Geschmacklosigkeit der bissige Zeitungsmensch Moritz Saphir, der doch sogar Heines Beifall fand.

Von Jean Paul kam der mächtigste politische Tagesschriftsteller der Romantik: Görres' „Rheinischer Merkur" (1814—16) wirkte weit hinaus über die Grenzen des deutschen Sprachgebietes. Görres selbst wurde vom Jungen Deutschland nur deshalb so heftig bekämpft, weil auch er einst für Befreiung gestritten hatte und daher, seitdem er für die katholische Kirche eintrat, der freiheitsdurstigen Jugend für einen Abtrünnigen galt. Ähnlich löste sie sich nur langsam von Wolfgang Menzel ab, der in die Beurteilung dichterischer Arbeit politische Gesichtspunkte hineintrug, ganz wie Börne. Politische Anspielungen bei passender und unpassender Gelegenheit zu wagen, wurde ein Grundzug aller jungdeutschen Schriftstellerei. Schon Chamisso, der von Heine als nächster Vorläufer des Jungen Deutschlands gefeiert wurde, widerstand nicht der Versuchung, in schlichterzählten Balladen unversehens Hiebe gegen die Machthaber der Zeit und gegen ihre rückschrittliche Politik zu führen. Solche Vermengung des Alten mit dem Allerneusten widersprach nicht seinem Stilgefühl. Dem Jungen Deutschland selbst blieb, nachdem der Bundestag seinen Bann ausgesprochen hatte, überhaupt nur die Möglichkeit, seine wichtigsten Anliegen wie Nebenbemerkungen in Schriften einzufügen, deren Titel und wesentlicher Inhalt dem Politischen weit aus dem Wege gingen. Heine, der noch 1830 bei seinem maßlosen Angriff auf Platen sich selbst

bloßgestellt und sein Verhältnis zu Deutschland fast zerstört hatte, lernte rasch eine gesichertere Fechterstellung und erwarb eine beträchtliche Fähigkeit, politische Spitzen so gut zu verhüllen und aufreizende Wendungen, sogar bitterste Verhöhnung gekrönter Häupter so harmlos einzukleiden, daß selbst sein ängstlicher Verleger Campe nur selten zum Rotstift zu greifen brauchte. Gutzkow nahm es schon wie ein selbstverständliches Vorrecht in Anspruch, von der Bühne Reden zum Fenster hinaus zu halten, mochten sie in den Zusammenhang des Vorgangs passen oder nicht. Er erzog Zuschauer, denen die anspielungsreichen Einschiebsel wichtiger waren als der innere Zusammenhang des Dramas und die sie aus dem Munde von Menschen hinnahmen, denen liberale Epigramme kaum zuzutrauen waren. Was kümmerte es sie, ob Friedrich Wilhelm I. fähig war oder nicht, englischen Freiheitssinn zu preisen oder österreichische Rückschrittlichkeit zu verspotten? Nach Heines Vorgang arbeitete Gutzkow ja so gewandt mit doppelsinnigen Worten, daß der preußische König zur Not etwas ganz anderes meinen konnte, als was die Zuschauer heraushörten. Gutzkow bewährte sich auch da als echter jungdeutscher Tagesschriftsteller, der den Feuilletons Heines ihre Griffe absah, noch lieber den Ton des Leitartikels auf der Bühne anschlug. Hebbels stilreinere Bühnenkunst wandte sich später mit Bewußtsein von diesem Brauche ab.

Gutzkow durfte sich auf Viktor Hugo berufen. Neben dem urdeutschen Jean Paul lockte Pariser Schriftstellerei die Jungdeutschen zum Wettbewerb. Börne und Heine nahmen diesen Wettbewerb sogar in französischer Sprache und in Pariser Zeitschriften auf. Die gründliche politische Umstellung, die sich nach Napoleons Sturz in Deutschland vollzogen hatte, erhob ja Frankreich wieder zum vielbewunderten Vorbild deutschen Lebens und Schaffens. Deutscher Klassizismus und deutsche Romantik hatten schier umsonst die Heimat von dem übermächtigen Einfluß französischer Literatur befreit. Fraglich bleibt nur, ob Börne und Heine von der französischen Tagesschriftstellerei wirklich bloß gelernt haben oder ob nicht vielmehr durch beide den Franzosen neue Ausdrucksmöglichkeiten zugeführt worden sind.

Börne fand sich gleich nach der Julirevolution in Paris, wo er schon um 1820 geweilt hatte, wieder ein. Heine folgte ihm etwas später nach. Beide blieben in Paris bis an ihr Lebensende. Von Frankreich und von Paris den Deutschen zu berichten, wurde beiden zu lieber und oftgelöster Aufgabe. Schon die politischen Vorgänge in Paris boten reichen und

von den Deutschen gern hingenommenen Stoff. Überhaupt aber war es für Berichterstatter wie für Leser, als werde aus einem Wunderland Märchen über Märchen gemeldet. Die Phantasie des romantischen Fabulierers konnte mit diesen Erzählungen aus dem bewegten Leben von Paris nicht wetteifern. Geschickt abgezeichnete Wirklichkeit siegte über alle Erfindung, die in spätromantischer Dichtung eben noch den Deutschen als willkommene Gabe gereicht worden war. Auch das war ein wirksamer Vorstoß des keimenden künstlerischen Realismus. In knappen Aufsätzen gaben Börne und Heine ihre Pariser Eindrücke wieder. Dann erst sammelten sie ihre Berichte und liehen ihnen Buchform. Börne hatte schon 1822 und 1823 Schilderungen aus Paris in Cottas „Morgenblatt" veröffentlicht. Seine „Briefe aus Paris" wahrten die Form von Tagesaufzeichnungen und führten Schritt für Schritt weiter vom 5. September 1830 bis zum 19. März 1833. Sie sind so durchaus der Stimmung des Augenblicks entnommen, daß sie sich unbedenklich Widersprüche der Auffassung politischer Fragen und Vorgänge innerhalb kurzer Frist gestatten. Heines „Französische Zustände" von 1833 und die beiden Bände, die er „Lutezia" überschrieb und 1854 ausgab, gehen zurück auf Tagesberichte für die Augsburger „Allgemeine Zeitung". Neben ihnen ist noch eine Anzahl von Schriften Heines aus der Pariser Zeit gedacht als Pariser Berichterstattung. Er fühlte sich wie Börne als berufener Vermittler zwischen französischem und deutschem politischem und geistigem Leben. Viel ausgiebiger als Börne erzählte er auch den Franzosen von Deutschland und von deutscher Literatur. Beide äußerten sich, um in Paris besser und leichter verstanden zu werden, in französischer Sprache. Heine ließ seine Schriften von französischen Schriftstellern übertragen und gab den Übersetzungen bloß den letzten Schliff. Gleichwohl erwarb er den Ruhm, nicht nur deutscher, auch französischer Schriftsteller zu sein. In französischer Sprache traten nicht bloß die Werke Heines hervor, die vor allem für Frankreich bestimmt waren, wie etwa die beiden größern Arbeiten über deutsche Romantik und über Geschichte deutscher Religion und Philosophie, auch die Pariser Berichte der „Lutezia".

Börne und Heine fanden mit ihren Pariser Schilderungen reiche Nachfolge, besonders bei den jungdeutschen Schriftstellern. Gern berichtete man nach Börnes und Heines Vorgang vom Pariser Theater. Börne und Heine in Paris aufzusuchen, wurde ihren Anhängern liebe Gewohnheit. Sie alle ließen sich willig tragen von den Wogen eines politisch, aber auch künstlerisch und dichterisch reichbewegten Lebens. Wirklich nahm französische

Dichtung um 1830 kühnere Anläufe als deutsche und schien eine neue Kunst ins Leben zu rufen. Die französische Romantik war auf eine neue Entwicklungsstufe emporgestiegen. Große Begabungen wie Viktor Hugo und Musset, George Sand und Balzac lenkten französische Dichtung in neue Bahnen. Sie standen mit Paris und mit dessen Leben in viel engerer Fühlung als deutsche Dichter gleicher Größe mit ihrer heimatlichen Umwelt. Sie hatten Neues zu sagen, sie mußten indes vor allem für Frankreich nachholen, was in Deutschland seit Goethes Anfängen erbracht worden war. Diese Romantiker Frankreichs teilten mit den deutschen Romantikern nicht nur den Namen. Mochten sie wenig oder gar kein Deutsch verstehen, sie holten die Waffen zum Kampf gegen den französischen Klassizismus dennoch aus Deutschland. Frau von Staëls Buch über Deutschland wirkte in ihnen ebenso nach wie die französische Übertragung von Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Nicht nur deutsches romantisches Gedankengut ging auf sie über; wenn sie die strenge Stilisierung der klassischen Rede zugunsten minder zager und gedämpfter Ausdrücke aufgaben, trafen sie mit dem deutschen Sturm und Drang zusammen. Überhaupt nahmen sie nur einen Brauch auf, der seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf deutschem Boden sich durchgesetzt hatte, wenn sie als geschlossene Schule gegen das Alte und Überwundene sich wandten. Das Schlagwort „L'art pour l'art", das von dem Romantiker Theophil Gautier ausgegeben wurde, ist vollends in unüberbrückbarem Gegensatz zu Grundanschauungen französischer Kultur den Wendungen abgelauscht, mit denen deutsche Klassiker und Romantiker für das Eigenrecht der Kunst sich eingesetzt hatten. So begann, von Heine früh erkannt, die Umbildung des französischen Geists ins Deutsche, die bis zum Weltkrieg sich verfolgen ließ und erst kurz vor 1914 von Franzosen bemerkt und bekämpft wurde.

Die jungdeutschen Verehrer Frankreichs rechneten der französischen Romantik nur selten vor, wie stark sie deutschen Vorgängern verpflichtet war. Sie verliebten sich um so heftiger in das eigentlich Französische, das neben deutscher Anregung in den Dichtungen der französischen Romantik steckte. Nur Heine wahrte eine zweifelnde Haltung. Um so williger huldigte er andern Vorkämpfern eines neuen französischen Geists.

Deckte Börne seine Überzeugungen gern mit dem Namen Robert de Lamennais', der nach Heines spitzem Wort die Jakobinermütze aufs Kreuz pflanzte, so stellte sich Heine zeitweilig ganz in den Dienst der neuen

gesellschaftlichen Heilslehre des Saint-Simonismus. Rahel Varnhagen machte Heine dem Saint-Simonismus dienstbar, während sie doch entscheidende Gedanken dieses Glaubensbekenntnisses, einen guten Teil der Vorstellungen, die von den Jungdeutschen mit dem Schlagwort „Emanzipation des Fleisches" saint-simonistisch verbunden wurden, sich aus eigenen Kräften längst erobert hatte. Nicht am wenigsten den Gedanken, der nachmals von Saint-Simons Schüler Auguste Comte mit dem Wort „Altruismus" bezeichnet wurde. Das war ja, was Rahel mit dem alten Goethe der „Wanderjahre" verband. Goethe selbst blickte von seinem neugewonnenen Standpunkt aufmerksam hin auf Saint-Simon und auf verwandte zeitgenössische Strebungen. Rahel war Hand in Hand mit den Führern deutschen Denkens zur Erkenntnis der Aufgaben gelangt, die das neue Jahrhundert dem Verhalten des Menschen zu seinen Mitmenschen stellte. In den ersten Jahren dieses Jahrhunderts schon verlangte Fichte, sobald er das Wesen des Staatsbegriffs erfaßt hatte, daß der Mensch seine persönlichen Zwecke zugunsten des Ganzen aufopfere. Er nannte gut das Leben für die Gattung, unsittlich die Verfolgung bloßpersönlicher Ziele. Ebenso stellte Hegels Staatslehre dem einzelnen die Aufgabe, der Gesellschaft zu dienen. Als idealistischen Sozialismus bezeichnete spätere Zeit den Standpunkt Hegels. Zu Hegel und zu dessen Dialektik aber stand Saint-Simon in enger Beziehung.

Das Schlagwort „Emanzipation" oder „Rehabilitation des Fleisches" war ebenso wie die „Emanzipation der Frau" von Prosper Enfantin in die Lehren des Grafen Claude Henri Saint-Simon eingeführt worden. Saint-Simon stand diesen Formeln fern, er wollte nur eine Neuordnung der Gesellschaft: im Dienste der Gesamtheit der Arbeitenden sollten Gelehrte und Industrielle nach Maßgabe ihrer Begabung regieren. Das Christentum hatte nur noch durch seinen gesellschaftlich-sittlichen Gehalt mitzuwirken. Herrschaft des Geistes ist Saint-Simons Ziel. Die christlich-religiöse Tönung von Saint-Simons Lehre bezeugt, wie enge er selbst noch verbunden war mit den französischen klerikal-legitimistischen Verfechtern einer Wiederherstellung des Alten und wie stark ihn deren Traditionalismus bestimmte. Dieser Traditionalismus erkannte die geistige Voraussetzung der einzelnen Persönlichkeiten in der Vernunft der Gattung. Die geschichtliche Entwicklung der Gesellschaft war ihm Verwirklichung der Gattungsvernunft. Meinte Hegel es anders, wenn er seine Lehre vom objektiven Geist vertrat? Auch Hegel dachte an einen Lebenszusammenhang

der Persönlichkeiten, den sie selbst nicht erzeugen, der vielmehr der Boden ist, aus dem sie geistig emporwachsen.

Prosper Enfantin löste sich los von den Traditionalisten. Enfantin ging weiter zu einer neuen Religion, die nicht wie das Christentum den Geist des Menschen auf Kosten des Fleisches allein ausbildete. Vielmehr sei die Materie wieder in ihr Recht zu setzen. An die Stelle eines Gottes, der nur Geist sei, habe ein Gott zu treten, der zugleich Geist und Stoff ist. Auf diese Wünsche Enfantins stützt sich Heines Hoffnung, nach der Sinnenfreude der Antike und der Weltverachtung des Juden- wie des Christentums breche endlich ein neues Drittes Reich an, das die alten Gegensätze zu einer großen Einheit verbinde. Gedanken, mit denen sich schon der deutsche Klassizismus Lessings und Schillers getragen hatte, die am Ende des 19. Jahrhunderts durch Nietzsche neues Leben und in Ibsen einen strengen, unerbittlichen Prüfer gewinnen sollten, sind die Voraussetzung fast der ganzen schriftstellerischen und eines Teils der dichterischen Arbeit, die von Heine in seinen ersten Pariser Jahren geleistet wurde.

Heine prägte für die beiden Gegensätze der Weltanschauung zuerst die Formel Spiritualismus und Sensualismus, dann die Formel Nazarenismus und Hellenismus. Das Bild des sinnenfrohen Griechentums, das er ebenso der jüdischen wie der christlichen Geistigkeit entgegenhielt, hatten ihm Schiller, Herder, der junge Friedrich Schlegel und, auf diese Vorgänger gestützt, Wilhelm Schlegel vorgezeichnet, als sie den Gegensatz der alten und der neuen Kunst erfassen wollten. Sogar einzelne Züge der neuen Geistigkeit waren, besonders von den beiden Romantikern, schon ähnlich bestimmt, freilich anders bewertet worden. Wenn Wilhelm Schlegel am Eingang seiner Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur feststellt, daß die christliche Anschauung des Unendlichen das Endliche vernichtet habe, mit dem sich die Antike begnügte, oder von einer antiken Poesie des Besitzes spricht, die fest auf dem Boden der Gegenwart stehe, und von einer neuen der Sehnsucht, die sich in Erinnerung und Ahnung wiege, so teilt er nicht dem Griechentum, sondern der späteren Entwicklung höhern Wert zu. Als Romantiker konnte er gar nicht anders denken, nicht anders romantische Kunst rechtfertigen. Eine Romantik, die über Wilhelm Schlegel hinausschritt und sich zum Katholizismus bekannte, mußte die Bedeutung der neuen Geistigkeit noch unbedingter verfechten. Heines „Romantische Schule", die der katholischen Romantik den Krieg ansagte, versäumte deshalb auch nicht, gleich zu Beginn den Katholizismus für überwunden auszugeben,

weil zu seinen Dogmen die Verdammnis alles Fleisches zähle und weil er das Fleisch abtöten wolle, um den Geist zu verherrlichen. Jetzt hätten die Menschen das Wesen des Katholizismus erkannt und wüßten, daß auch die Materie ihr Gutes habe, nähmen auch fortan die Genüsse der Erde für sich in Anspruch. Am 10. Juli 1833 entwickelte Heine dem Freunde Heinrich Laube seine gesellschaftlichen Ziele im Sinn solcher Abkehr von spiritualistischer Religion und setzte hinzu: „Die Leute werden uns schon verstehen, wenn wir ihnen sagen, daß sie in der Folge alle Tage Rindfleisch statt Kartoffeln essen sollen und weniger arbeiten und mehr tanzen werden." Auch das war gemeint im Sinn des Altruismus.

Auf lange hinaus war durch Heine den Bekämpfern des Christentums wie den Verfechtern irdischer Glückseligkeit ein brauchbares Kampfwerkzeug geschenkt. Christentum und materialistische Weltansicht waren zu unvereinbaren Gegensätzen gestempelt. Doch noch wenn Jakob Burckhardt die Sinnenfreude der Renaissance gegen das christlich verzichtende Mittelalter ausspielte oder wenn Nietzsche christliche Mitleidslehre zugunsten des Übermenschen verwarf, klang Heines Kampfruf nach. Heine legte sich im Kampfe gegen verstiegene Geistigkeit fast ganz auf die Seite der Materie. Er verkündete in starkem Widerspruch zu Enfantin, der weder Materialismus noch volle Sittenfreiheit zu seinen Zielen erhob, das Glück sinnlicher Genüsse, beanspruchte es freilich nicht bloß für den einzelnen, sondern für die ganze Gesellschaft, gab indes zugunsten einer derbstofflichen Glückseligkeitsphilosophie die hochgemute Sittlichkeit nicht nur Kants, sondern der gesamten deutschen idealistischen Denker aus der Zeit um 1800 auf. Heine folgte nur einem starken Zuge der Zeit. Er hatte in Deutschland Gesinnungsgenossen, die von ganz andern Voraussetzungen zu gleichem Ende gelangten, und er durfte sich mit Recht auf sie, auf die Junghegelianer, berufen.

Der Saint-Simonismus trieb seine deutschen Anhänger vom Idealismus der deutschen Philosophie weiter zum Materialismus, trotzdem in den Jungdeutschen die letzte Steigerung nachwirkte, die dem deutschen Idealismus durch Hegel erstanden war und obwohl Saint-Simon selbst, mehr noch als der französische Traditionalismus und unmittelbarer als dieser, mit Hegels Philosophie des objektiven Geistes übereintraf. Allein sogar im Lager von Hegels nächsten Anhängern vollzog sich gerade zu jungdeutscher Zeit eine Spaltung, die den einen Teil, die Junghegelianer, zu materialistischen Anschauungen führte. Hegel selbst hatte den Abtrünnigen die Waffen bereitet durch die Vieldeutigkeit seiner Lehre. Der beste

Beweis für die weitgehenden Folgerungen, die sich aus ihr ableiten ließen, sind die „gottlosen Selbstgötter“ (Heine gebraucht den Ausdruck), die aus Hegels Schule hervorgingen, zunächst mit seinen andern Anhängern gemeinsame Sache machten und erst ziemlich lange nach seinem Tode um ihres religiösen Radikalismus willen sich von den gemäßigtern Genossen loslösten. David Friedrich Strauß' „Leben Jesu“ (1835) verursachte die Trennung und schuf zugleich die neue Vereinigung der Junghegelianer. Ihre Gegner im Lager Hegels durften ihnen allerdings vorwerfen, daß sie an entscheidender Stelle von der Anschauung des gemeinsamen Lehrers abwichen. Hegel meinte, Wissen und Glauben versöhnen zu können. Seine Philosophie wagte sich an die Aufgabe, das Christentum als die absolute Religion zu erweisen. Unvereinbar war mit diesem Glaubensbekenntnis der Versuch von Strauß, den Begriff des Mythus auf das Neue Testament anzuwenden, noch unvereinbarer Ludwig Feuerbachs Wagnis, die Religion überhaupt als eine vom anthropologischen Standpunkt notwendige Selbsttäuschung darzustellen. Dennoch erweckt Heine, der in seiner ersten Pariser Zeit die Anschauungen der radikalen Hegelinge teilte, gern den Eindruck, als ob Hegel im vertraulichen Verkehr nicht anders als seine zerstörungslustigen Schüler gedacht hätte. Augenscheinlich sollte neben der vom Meister selbst verkündeten Lehre die Vorstellung einer Hegelschen Geheimlehre wachgerufen werden, deren Enthüller die „gottlosen Selbstgötter“ seien.

D. F. Strauß' „Leben Jesu“ ist einer der wichtigsten Schritte, die das Zeitalter über die Weltanschauung der Zeit vor 1830 hinweg tat. In jungdeutscher Dichtung wirkte er sofort nach. Gutzkows Roman „Wally, die Zweiflerin“ (1835) setzte sich mit Strauß' Buche auseinander. Nächste Voraussetzung des Romans war der heldenhafte Selbstmord von Charlotte Stieglitz. Sie meinte, ihrem anspruchsvoll eitlen, aber unbegabten Gatten Heinrich durch ihren freiwilligen Tod das große Erlebnis zu schenken, das ihm zu einer unvergänglichen dichterischen Leistung fehle. Ihre Hoffnung erfüllte sich nicht, sie selbst aber wurde den Jungdeutschen durch ihre vergebliche Selbstaufopferung zu einer Heiligen, die sie neben Bettine und Rahel stellten. Theodor Mundt stiftete ihr in einem Buche ein Denkmal. Gutzkows „Wally“ verknüpfte ihr Schicksal mit der Gedankenwelt des Saint-Simonismus und trat auch von dieser Seite in die Nähe George Sands, der Dichterin des Saint-Simonismus. Einer ihrer ersten Versuche, „Lelia“ (1833), nahm wegen seiner Liebessophistik die deutschen Leser gefangen und rief eine Art weiblichen Wertherfiebers wach. Gutzkow,

dem man das Unlebendige seiner ältern Erzählungen vorgeworfen hatte, wollte aus „Lelia“ nicht nur Anregung zu lebendigerer Form schöpfen. „Wally“ sollte ausdrücklich ein Gegenstück der „Lelia“ werden, nur wahrheitsechter und deutscher. Gleich George Sand setzte Gutzkow nicht nur einmal den Namen einer Frau auf den Titel eines Romans. Auf „Wally“ folgte „Seraphine“. Gutzkow übernahm nur, was durch Friedrich Schlegels „Lucinde“ schon in Deutschland geschehen war; wirklich wurde — auch wegen der unbeabsichtigten Kälte in der Zeichnung des Sinnlichen — seine „Wally“ sofort mit „Lucinde“ zusammengehalten. Die religiösen Fragen, die der Roman erwog, waren unmittelbar vorher von Gutzkow in „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ erfaßt worden und machten sich bald darauf in seinem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne“ geltend.

Auch „Wally“ wurde zum Anlaß der behördlichen Verfolgung des Jungen Deutschlands. Heine, Gutzkow, Laube, Wienbarg und Mundt erblickten sich unversehens auf der gleichen Liste polizeilich verbotener Schriftsteller. Die Verordnung des Deutschen Bundestages vom 10. Dezember 1835 traf die Ahnungslosen aufs schwerste, bewirkte auch ihre endgültige Trennung von Wolfgang Menzel, dem sie die Hauptschuld an dem Erlasse zuschrieben und der ihnen fortan als Denunziant galt; die Jungdeutschen sahen sich überdies durch den Bundestag gewaltsam zu einer geschlossenen Partei verknüpft, während sie selbst sich gleich engen Zusammenhangs nicht bewußt waren und ihn im wechselseitigen Verhalten niemals wahrten. Verwechslungen seltsamster Art mit freiheitlichen Verbindungen gleichen oder ähnlichen Namens waren überdies dem Deutschen Bundesrat unterlaufen.

Immerhin fühlten sich die Verfemten samt und sonders als Vertreter einer neuen Generation und suchten deren Wesen auszusprechen. Gleich Gutzkows ersten Romanen waren Mundts „Madonna“ (1835) und Laubes dreiteilige Erzählung „Das junge Europa“ (1833—37) bestrebt, den Mann und die Frau der neuen Zeit zu verdeutlichen. Laubes Roman gibt ein umfassenderes Bild der Zeit. „Die Poeten“, „Die Krieger“, „Die Bürger“ sind die drei Teile des Werks überschrieben. Die Wandlung der jungdeutschen Altersschicht aus dichterisch angehauchten Emanzipierern des Fleisches in Kämpfer, die mit der Waffe in der Hand zu Paris im Juli 1830 und dann auf polnischen Schlachtfeldern für die Freiheit eintreten, endlich in Gründer von Familien und Diener des Staats ist Laubes Gegenstand. Der glückliche Einfall erwuchs folgerichtig aus den Eindrücken, die im

Lauf der Entstehungsjahre des Romans sich dem Verfasser auf dem Wege mählichen innern Reifens ergeben hatten. Er selbst saß als politischer Gefangener in Haft, als er zu berichten hatte von dem gleichen Schicksal einer seiner Romangestalten.

Unverkennbar ist innerhalb der Dichtung das Fortschreiten des Menschen Laube. Genau so geschmacklos wie Laubes „Reisenovellen" (1834—37), die den Ton der „Reisebilder" Heines (1827—31) und deren sinnlich übersteigerte Ausmalung von Liebeserfolgen noch böser ins Geckenhafte hineintreiben, kann der erste Band des „Jungen Europa" sich nicht genug tun in äußerlicher Schilderung weiblicher Schönheit und im Bericht von schlüpfrigen Liebesgeschichten. Der zweite Band wird ernster, holt die zeitgemäße Judenfrage heran und eröffnet durch solche Wendung die Bahn für eine zahlreiche Nachfolge, deutet auch schon auf Enttäuschungen, die sich in den freiheitsdurstigen einstellen. Im letzten Teil werden vollends Abtrünnige aus dem eigenen Lager getroffen. Die Bekehrung zu strenger Tagesarbeit im Dienste der Aufgaben gesellschaftlichen Lebens bleibt freilich nur ein müdes und widerwilliges Verzichten.

So wenig wie Gutzkows „Wally" warb Laubes Roman Gunst für die Neusten von damals. An Ungunst hatten die Jungdeutschen genug zu erfahren in dem Schrifttum ihrer ältern Zeitgenossen. Novellen aus Tiecks Spätzeit antworteten allerdings nur auf Angriffe, wenn sie Jungdeutsches [illegible]höhnten. Wuchtiger als Tieck griff Immermann zu, wenn er die Schwächen der Zeit bloßlegte und das Zeitalter überhaupt, ebenso altgewordene Romantik wie die Götzen der Jüngsten, angriff, ja der Windbeutelei beschuldigte. Immermanns „Epigonen", die ein Jahr vor dem Abschluß des „Jungen Europa" von Laube herauskamen, gliedern sich den Romanen aus der Nachfolge von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" ein und teilen mit dem Vorbild eine lange Reihe von künstlerischen Bräuchen. Im selben Jahr 1836 nahm Tieck nochmals mit seinem „Jungen Tischlermeister" Stoff- und Gestaltungszüge der „Lehrjahre" auf, mit einer Genauigkeit der Anpassung, hinter der sich beabsichtigte Gegensätzlichkeit, gewollte Umbiegung im Sinn einer andersgewordenen Zeit leicht verhüllt. Schon die Überschrift besagt das. Neben Goethes Helden aus der Kaufmannsschicht, der sich zur Lebenskunst des Adels bekehrt, tritt ein fr[illegible] ungemein gebildeter Handwerker, der gern aus adligen Kreisen zu seiner Arbeit heimkehrt. Auch die Überschrift der „Epigonen" spricht eine deutliche Sprache. Für Immermann waren seine Zeitgenossen nur Nachgeborene, denen die Möglich-

keiten der Welt Wilhelm Meisters nicht mehr offenstanden. Dies Geschlecht entkräfteter Erben zeichnen die „Epigonen", der erste deutsche Zeitroman großen Stils, als Ganzes und im einzelnen überlegen dem „Jungen Europa". Nicht nur späte Romantik und deren Versuche, das Leben ins poetisch Mittelalterliche zurückzugängeln, werden verspottet. Scharfsichtig erkennt Immermann auch die Aufgaben des Augenblicks und der Zukunft. Als erster erfaßt er dichterisch, wie in Paris gleichzeitig Balzac, die Bedeutung der neuen Geldwirtschaft. Gegen das Fabrikwesen tritt er für den Landmann ein, nicht als Anwalt des Adels. Wie Laube im „Jungen Europa", wie Heine hält er Adelsvorrechte für erledigt. Die Ansprüche des Adels gelten ihm sogar für eine Gefahr. Auf der Bahn der „Wanderjahre" Goethes, für die gegen deren Gegner einst Immermann eingetreten war, gelangten die „Epigonen" zu noch zeitgemäßern Aufstellungen, ja sie trafen zuweilen trotz allem Gegensatz zusammen mit Strebungen der Jungdeutschen, soweit sie das Abgetane kennzeichneten und das Gebot des Augenblicks erlauschten.

Wieweit der Adel überwunden, wieweit er in Zukunft zur Mitarbeit berufen ist, möchte Immermanns „Münchhausen" (1838—39) dartun. Grotesker als die „Epigonen" (grotesk auch im Aufbau, der mit Willen romantische Baukunstscherze der Dichtung parodiert), spottet „Münchhausen" über die Welt des Zeitalters; er verknüpft zwei Geschichten, deren eine verneint, während die andere bejaht. Dort bietet der Titelheld und bewußte Übertrumpfer des Lügenfreiherrn aus dem 18. Jahrhundert einem andachtsvoll lauschenden und gläubigen Kreise aus vermorschtem Adel seine unbändigen Aufschneidereien. Hier waltet urwüchsiges stolzes Bauerntum westfälischen Schlages, hier entfaltet sich die Liebe zweier lebenskräftiger ungebrochener Menschen, die berufen sind, an einer bessern Zukunft mitzuschaffen. Symbolisch ist das Widerspiel der beiden Teile, ist die Gestaltung des Liebesbundes.

Neben den beiden Werken Immermanns bleibt den jungdeutschen Romanen von Gutzkow, Laube, Mundt und andern nur das Verdienst, Eigenheiten der jungdeutschen Menschen unmittelbarer und ausdrücklicher zu versinnlichen, im Bewußtsein, teilzuhaben an solcher geistigen Haltung. Zu den Männern gesellte sich mit verwandten Absichten in der leidenschaftlichen, nachmals rasch bekehrten Gräfin Ida Hahn-Hahn die Frau. Die Romanfolge, die sie unter dem Titel des ersten Bands „Aus der Gesellschaft" (1838—44) zusammenfaßte, trat in ebenso bewußten Wettbewerb

mit George Sand wie Gutzkow, bewies jedoch glücklichere Erzählerbegabung und hatte reichern Erfolg. Sie führte nicht nur die neue Frau, auch den neuen Mann vor, wie beide sich in den Augen eines geistvollen Weibes spiegelten. In ihrer eigenen Ehe früh enttäuscht und fortan grundsätzliche Gegnerin der Ehe, erzählte Ida von der Hinfälligkeit aller starken Gefühle. Faustische Unersättlichkeit mit dem verneinenden Ton der Übersättigung, der durch Byron dem Zeitalter vorgefühlt worden war, kennzeichnet die Frauen, die sie aus eigenem Erleben gestaltete. Sich selbst sprach sie in ihren Menschen so unverhohlen aus, daß sie den Roman „Sibylle" (1846) ausdrücklich eine Selbstbiographie nennen konnte. Besondern Reiz gab ihren Erzählungen in den Augen der Zeitgenossen ihre adlige Abkunft, mochten Immermann und Laube, mochte das ganze Junge Deutschland noch so viel gegen den Adel einwenden. Sie kannte die Lebensformen der höhern Gesellschaftsschichten so gut wie Graf Pückler-Muskau, eins der Opfer von Immermanns Spottlust. Und wenn dieser hochadlige schreiblustige Reiseschilderer schon in seinen „Briefen eines Verstorbenen" (1830—31) das Leben seiner Standesgenossen in fernen, nichtdeutschen Ländern dem Leser urkundlich treu und daher verlockend darstellte, so beschränkte auch Gräfin Hahn-Hahn sich nicht auf deutsches Land und blendete wie Pückler den Snob, der gern mit vornehmen Umgangsformen liebäugelt und mit den Lebensgewohnheiten anderer Völker.

Die „Briefe eines Verstorbenen" sind wie die große Mehrzahl der vielen spätern Schriften Pücklers Reisebericht, der mit Dichtung Wahrheit mischt. Auch Gräfin Hahn-Hahn sandte die Menschen ihrer Romane gern auf Reisen, beschrieb überdies in vielgelesenen Büchern ihre eigenen Wanderfahrten. Eine ungemeine Reiselust hatte sich der Deutschen bemächtigt. Sie zogen es vor, dem Druck der heimischen Zustände sich zu entziehen. Sie waren überzeugt, daß es überall besser sei als in deutschen Landen. Das war nicht mehr bloße romantische Wanderlust, die, wenn sie sich einmal nach Italien wagte, dann um so lieber in deutsche Waldgegend sich zurückfand. Ausbau des Straßennetzes, Besserung der Postverbindungen, bald auch die ersten Eisenbahnen gestatteten, den Umkreis der Reisen viel weiter zu ziehen, als Eichendorffs Taugenichts je gedacht hätte. Frankreich lockte den Reisenden durch seine vorzüglichen, von deutschen Schriftstellern oft gepriesenen Schnellposten; auch auf diesem Gebiet lief es damals der deutschen Heimat den Rang ab. Der zunehmende Hang zum Exotischen, der den Dichtungen Freiligraths und Lenaus ent-

gegenkam, fand bessere Förderung in dem Lande, das durch Ludwig Philipp zu erfolgreicher Kolonialpolitik gelangte.

Heines „Reisebilder" bezeugen in ihrem allmählichen Entstehen die Neigung, vom Engen ins Weite zu gehen. Die „Harzreise" ist noch ganz romantische Wanderung, ist Fußmarsch durch deutschen Wald, hinauf auf deutsche Höhen, hinab ins deutsche Tal. Heine sucht hier die heimische Stimmung geflissentlich auf. Bald geht er weiter an den Strand der Nordsee und genießt die unermeßliche Weite, die sich ihm da eröffnet. Italien folgt und England. Und war es nicht zuweilen wie eine Fortsetzung der „Reisebilder", wenn er von Frankreich den Deutschen berichtete? Die Reiseform der Darstellung blieb ihm ja stets lieb. Noch das Wintermärchen „Deutschland" ist als Reise gedacht von Paris nach Hamburg, ist tatsächlich erfundene Reise; denn nicht auf diesem Wege hatte Heine sich kurz vorher von Paris nach Hamburg begeben.

Heines Vorliebe für Reiseerzählung wurzelte zum guten Teil in seiner geringen epischen Begabung. Eine Geschichte von großem Umfang gut zu erzählen, lag ihm nicht. Seine novellistischen Versuche verfallen immer wieder in den Ton des Berichts von Reiseerlebnissen. Oder sie bleiben Bruchstück wie sein „Rabbi von Bacherach". In seinen Reisebildern ist überdies ruhiger epischer Bericht selten anzutreffen.

Ein Mangel dichterischer Begabung und zugleich ein deutlicher Hinweis auf Heines eigentliches Können. Das Persönliche, das er mitzuteilen hatte, kam, mochte es immer aus Wahrheit in Dichtung umgesetzt sein, am echtesten heraus, wenn er in seiner Weise von Reiseeindrücken berichtete. Gerade der Verzicht auf den üblichen Stoff von Reiseschilderungen, das Unsachliche dieser Reisebilder und der geringe Gewinn, den sie für die Erkenntnis eines Landes und seiner Bewohner abwerfen, all das läßt Raum für Enthüllung von Heines persönlichstem Fühlen und Denken. Ihm ist das Geschaute nur Anlaß zur Selbstdarstellung, in vollem Gegensatz zu Goethes Reiseschilderungen, die von der italienischen Reise zur Reise in die Schweiz von 1797 und zur Fahrt an den Rhein von 1814 und 1815 immer folgerichtiger sich der Vergegenwärtigung des Erschauten zuwenden. Indes kann Heine gelegentlich — etwa in den Berichten über England — auch sachlichere Mitteilungen bieten.

Heine erkannte in der Reisebeschreibung nicht nur die ihm tauglichste, sondern überhaupt die natürlichste, mindestens die zeitgemäßeste Form des

epischen Berichts, zunächst des Romans. In der Einleitung zum verdeutschten „Don Quichotte“ von 1837 berief er sich auf Cervantes, aber auch schon auf den Eselroman des Apuleius. Wohl hätten spätere Dichter die Einförmigkeit der Reiseform durch die erfundene sogenannte Fabel des Romans zu überwinden gesucht. Doch wegen Armut an Erfindungen hätten zuletzt die Romanschreiber ihre Fabeln voneinander geborgt oder auch nur mit wenigen Veränderungen immer die Fabeln der andern benutzt und durch Wiederkehr der gleichen Charaktere, Lagen und Verwicklungen den Lesern die Romane verleidet. Um sich vor der Langweile abgedroschener Romanfabeln zu retten, flüchtete man wieder zur uralten, ursprünglichen Form der Reisebeschreibung. Freilich sah Heine voraus, daß auch die Reiseform wieder werde weichen müssen, wenn künftig einmal ein Dichter mit ganz frischen Romanfabeln auftrete.

Heines Äußerung könnte befremden. Entstammt sie doch einer Zeit, in der sich der Roman mit erfundener Fabel anschickte, seine Siegerbahn durchs 19. Jahrhundert zu beginnen. Tatsächlich bezeugt sie, daß die deutsche Romantik und deren nächste Nachfolge dem Muster, das in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ gegeben war, sich zu eng angeschlossen hatte, daß vollends die Zeit überdrüssig war der unentwegten Abwandlung des von Goethe gebotenen Gegenstands und seiner goethischen Formung. Die Nachwirkung von Goethes Roman war durch solche Gegenbewegung noch auf viele Jahrzehnte hinaus nicht aufgehoben. Allein eine andere Art der Gestaltung, verschieden von Goethes klarsondernder Baukunst setzte sich zunächst durch. Auf Lockerung der Form ging die Zeit aus. Reisebericht kommt solcher Absicht entgegen. Wenn ferner Cervantes seinem Roman, aber auch einzelnen seiner Novellen die Form einer Wanderung lieh, so behinderte das noch nicht die bildartige Anschaulichkeit seiner Gestalten. Ganz ins Musikalische (nach Schillers Begriffsbestimmung) löste Laurence Sterne den Roman auf, seinen „Tristram Shandy“ (1759—67), dann die Erzählung, die sich offen als Reisebericht gab und sich „A sentimental journey through France and Italy“ (1768) nannte. In der Geschichte des Gefühlslebens des 18. Jahrhunderts hat das Buch entscheidende Bedeutung gewonnen. Der Sentimentale, zu deutsch der Empfindsame, war durch Sterne endgültig als der Mensch des Jahrhunderts, wenigstens von dessen zweiter Hälfte, festgelegt. Wie Sterne zu empfinden, gleich ihm das Gefühl, das sich aus dem Erlebnis ergibt, weit über alles Sachliche und Tatsächliche des Erlebnisses emporzuheben und diesem Gefühl unbeschränkten,

fast übermäßigen Ausdruck zu schenken, wurde sofort der Brauch deutscher Erzähler, die wie Sterne nach freibeweglicher Darstellung strebten. Sogar Goethes „Werther" ging diesen Weg; doch fand Goethe für seinen Roman des freischweifenden Gefühls noch eine Gesetzlichkeit der Form, die strenger ist als Sternes Gangart. Durchaus kam Sterne, der Humorist im Sinn des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts mit der lachenden Träne im Wappen, ja mehr auf Rührung als auf komische Wirkung bedacht, den Humoristen vom Schlage Jean Pauls entgegen. Jean Paul barg seine geringe Fähigkeit, in sauberer Ordnung zu erzählen, unter schier grotesker, zahlenmäßig ausgetüftelter Gliederung des Nacheinanders. Er teilt mit Sterne das Abschweifende und den Wechsel von Ernst und Komik, dann die Verwertung von Leitmotiven, die von einer Stelle der Dichtung zur andern ein Band schlingen. Sogar die Form der Reise wählt er zuweilen.

In England verwertete Byron für das große Epos in Versen wie für kürzere Reimerzählungen die Kunstmittel seines Landsmanns: das Überwiegen der Betrachtung des eigenen Selbsts und seiner Gefühlsabschattungen, die Verdrängung epischen Berichts, der einen Vorgang erzählt, das Abschweifen und die Stimmungsgegensätze. Ausdrücklich nannte er das Werk, in dem er sich selbst am ausgiebigsten darstellte, eine Pilgerfahrt. Reisebericht in lockerster und unepischer Form wurde durch Byron seinen vielen Nachfolgern empfohlen. Heines „Reisebilder", mittelbar zunächst und dann unmittelbar an Sterne geschult, bedeuten zugleich die vielleicht engste Berührung mit Byrons Form, verzichten allerdings auf den Vers und den Reim und kehren zurück zur ungebundenen Rede Sternes. Vor allem in ihrer geistigen Haltung entsprechen sie den Bekenntnisdichtungen Byrons.

Allein wenn Heine den Anschein weckt, er wolle ganz gesetzlos nur wie aus dem Stegreif dichten und bloß sorglos dahinschlendern, so birgt sich unter der Hülle völliger Gleichgültigkeit gegen strengere Formwünsche sorgsam ausgedachte und durch rastloses Umgestalten erzielte Prägung des Worts und der Anordnung. Deutlich kennzeichnet sich das „Buch Legrand", das unter den „Reisebildern" am wenigsten Darstellung einer Reise sein will, dafür die reichste Beweglichkeit, ein schier ganz willkürliches Hin und Her von Ernst und Witz, von Gefühlsseligkeit und sich selbst verspottender Gelehrsamkeit, von Stimmungserguß und kühler Erwägung vorzaubert, als Werk wohlberechneter Formwirkung. Richtig sagt Stefan Hock, der die Formkunst der „Reisebilder" feinfühlig erkannte, man empfinde, je deut-

licher die Formzüge dieser Kunst erfaßt werden, um so stärker den Widerstreit zwischen den angewandten Mitteln und der erstrebten Wirkung wie Koketterie und Pose.

Heine kannte den Reiz einer Schreibweise, die wie aus einem geistigen Rausch geboren ist. Er hatte indes ebenso die künstlerische Kraft besonnenen Bildens des Wortes ergründet. Rahel Varnhagen wies ihm jenes in ihren eigenen Aufzeichnungen, dies an Goethes Schrifttum. Heine selbst wollte beides verbinden. Im ersten Buch der Schrift über Ludwig Börne führt er Rahels Bemerkung an, sie könne so wenig schreiben wie Börne oder Jean Paul. Er deutete richtig, daß Rahel mit dieser Wendung den Gegensatz ausdrücken wollte, den sie zwischen ihrer eigenen Schreibweise und dem strenggegliederten, von ihr hochbewunderten, von ihrem Gatten Varnhagen nachgeahmten Stil Goethes empfand. Rahels Stil ist freibeweglicher Briefstil, der von Gedankensplitter zu Gedankensplitter sich weiterschwingt. Er setzt fort, was mit knapperer und epigrammatisch zugespitzterer Wortkunst die Fragmente der Frühromantik geboten hatten, die Xenien in ungebundener Rede von Friedrich und Wilhelm Schlegel oder von Novalis und Schleiermacher. Rahels Wortgebung ist so wie Jean Pauls oder Börnes Stil noch wesentlich untektonischer als die Fragmentensprache der Romantik. Es war die Ausdrucksform, die dem jungdeutschen Zeitalter am besten entsprach. Sie hatte ihren Bewunderern ja überhaupt nur Briefe zu bieten. Und die freie Briefform entsprach demselben Formwillen, der sich gern der beweglichen Reiseform bediente.

Briefe wollen nicht nur Börnes Pariser Berichte sein. Eine Künstlerin im Abfassen von Briefen wie Rahel, freilich von Rahel auch an dieser Stelle wesentlich unterschieden, war Bettine. Die Mehrheit ihrer Bücher geht zurück auf Briefe, die wirklich geschrieben worden und zwischen ihr und ihren Freunden und Gefährten hin- und hergegangen waren. Viel weniger als Varnhagen, der Herausgeber der Briefe Rahels, legte sie ihre Veröffentlichungen auf getreue Wiedergabe der echten Texte an. Sie schuf sogar um, was Goethe einst an sie geschrieben hatte. Allein sie gab, soviel eigene Arbeit und freie Erfindung in ihren Büchern waltet, die Briefform nicht auf, weil sie ihrem Bedürfnis nach lockerer Gestaltung und nach dem Gefühlsausdruck des Augenblicks entgegenkam. Bewußt oder unbewußt traf sie, was dem Zeitalter erwünscht war.

Reisen und Briefe und Reisen in Briefform wie die Bücher Pücklers, all das war Vorstoß zu einer freien, urpersönlichen, auf den Augenblick eingestellten deutschen Form, die jede vorbestimmte Festlegung der Gestalt künstlerischen Ausdrucks verschmähte. Die ganze Erscheinung ist in ihrer Zeit Gegenstück zu dem verwandten Vorstoß eines reindeutschen dramatischen Stils. Nur freilich setzte sie sich wirklich durch, wurde die Leserschar allmählich überschwemmt mit Reiseschilderungen und Briefbänden, bis man auch dieser Formen überdrüssig ward und der Augenblick eintrat, der von Heine vorgeahnt wurde, und tatsächlich ein neuartiger Roman mit erfundener Fabel die Reisen und die Briefe verdrängte. Das freihinströmende deutsche Drama hingegen eroberte damals noch nicht die Bühne und kam daher um den Erfolg. Die Führer der jungdeutschen Dramatik traten selbst nicht auf den Boden der Versuche deutscher Form. Nur als Beurteiler setzte sich Gutzkow ein für einen der Kühnen, die dem deutschen Drama eine echtdeutsche Form schenken wollten, für Georg Büchner.

Eine unvollendete Novelle Büchners versenkte sich tief in die Seele des Stürmers und Drängers Lenz. Aus starker innerer Verwandtschaft deutete er den unglücklichen Jugendgefährten Goethes. Bewußt des Gemeinsamen, das ihn mit Lenz verband, legte er diesem Vorkämpfer freier deutscher Bühnenform seine eigenen künstlerischen Überzeugungen in den Mund. Nicht ganz so ausdrücklich bekannten sich andere zu der Schule von Lenz. Schon indes der Romantiker Arnim fühlte sich zu Lenz hingezogen. Wirklich berührt sich Arnims dramatische Tätigkeit zuweilen mit diesem Stürmer und Dränger. Ein feiner Kenner, Schillers Freund Christian Gottfried Körner, fühlte sich von Arnims „Halle und Jerusalem“ an den „Hofmeister“ von Lenz erinnert.

Arnims Umdichtung von Andreas Gryphius' „Cardenio und Celinde“ löste das barockhaft wuchtige Trauerspiel, das durch seinen Stoff, durchaus aber nicht durch seine Gestaltung schon im 17. Jahrhundert wichtige Züge des kommenden bürgerlichen Dramas der Aufklärungszeit vorwegnahm, in unübersichtliche Breite auf. „Halle und Jerusalem, Studentenspiel und Pilgerabenteuer“ (1811) nannte sich die ungefüge zweiteilige Arbeit. Sie führte den Vorgang ihrer Quelle weiter zu einer Entsühnung, wie sie für Arnims sittliches Gefühl unentbehrlich war. Nicht als Ganzes, doch in der dichterischen Erfassung einzelner Lebensaugenblicke von starkem seelischem Gehalt, ferner in dem glücklichen Ausdruck echtdeutschen, drangvoll

chaotischen Lebensgefühls tut das Stück einen beträchtlichen Schritt hinaus über gleichgerichtete Versuche des Sturms und Drangs wie der Romantik. Immermann nahm in seinem Trauerspiel „Cardenio und Celinde“ (1826) den Stoff auf und blieb der Tragödie des Gryphius näher, suchte strengere Geschlossenheit zu wahren, vermochte indes nicht, eigene seelische Erlebnisse und Kämpfe, die er hinzutat, mit dem Überkommenen zu einer Einheit zu verschmelzen.

Immermann paßte, in vollem Gegensatz zu „Halle und Jerusalem“, seinen „Cardenio“ wie die überwiegende Mehrzahl seiner Stücke dem bestehenden Theater an. Seine geschichtlichen Dramen „Das Trauerspiel in Tirol“ (1828), dessen Held Andreas Hofer zu einer tragischen Gestalt sich nicht umschaffen ließ, das Hohenstaufendrama „Kaiser Friedrich der Zweite“ (1828), das in dem Träger der Titelrolle zuviel tragische Gebrochenheit ansammelte, als daß ghibellinischer Geist zu voller Versinnlichung gelangen könnte, endlich das dreiteilige Stück „Alexis“ (1832), das seinem Dichter unter der Hand aus einem beabsichtigten Kronprinzendrama in der Art von Schillers „Don Karlos“ zum Nachweis des Tragischen in der Gestalt Peters des Großen wurde, wichen von Schillers Wegen zu selten ab, um sich getrost der Führung Shakespeares anzuvertrauen. Schillers „Wallenstein“ und „Tell“ drängten ihre Griffe dem Dichter auf, der ein zu guter Dramaturg war, als daß er die Vorteile von Schillers dramatischer Darstellungskunst leichthin preisgegeben hätte. Nur Immermanns „Merlin“ (1832), der sich eine Mythe nannte, den Wettbewerb mit Goethes „Faust“ bewußt aufnahm und in die alte Überlieferung nicht nur schwere Gedanken, auch drohende Gefahren der nächsten Gegenwart und ihrer Ansprüche hineingeheimnißte, mutete der Bühne das überreiche Gewand metrischer Formen zu, das nach spanischem Muster von der Romantik, zunächst von Tieck, dem Drama geliehen worden war. Kühne Vorstöße im Dienst einer Umgestaltung der dramatischen Form bedeuten diese Werke Immermanns nicht. Sie gingen noch lange nicht so weit wie Kleists Schöpfungen.

Grabbe beschritt mit mehr Mut neue Wege. Er begann mit stofflichen Überraschungen und führte einen neuen Menschentypus auf die Bretter. Nicht einmal der Stürmer und Dränger Klinger verstieg sich zu einer Ansammlung von Greueln, wie Grabbes Erstling „Herzog Theodor von Gothland“ (1827) sie geflissentlich sucht. „Don Juan und Faust“ (1829) türmte titanisch den Ossa auf den Pelion und schmiedete in ein Werk

zusammen, was von zwei künstlerischen Leistungen höchsten Werts erbracht worden war: die Tragik des nordischen Wahrheitssuchers und den persönlichen Zauber des südländischen Genußmenschen. Die Vorwürfe der Großmannssucht, die mit unzureichenden Kräften Gigantisches erzielen will und notwendigerweise erliegt, und der Geschmacklosigkeit, die nicht nur Unerträgliches dem Leser zumutet, ihn auch noch durch große Namen betören will, blieben dem Anfänger nicht erspart. Er hätte sich nicht so waghalsig verstiegen ohne die feste Überzeugung, etwas von einem Titanen in sich zu tragen. Freilich war Grabbe sich zugleich bewußt, daß in seiner Seele das Schwunghafte des Übermenschen dicht neben einer fast übermäßigen Feinfühligkeit wohnte. Die Gegensätze, die sich in Byron zusammenfanden, nahmen in Grabbe ähnlich wie in Heine eine besondere Form an: ein Überempfindlicher fühlt sich seiner Umwelt überlegen, gerade sein Feingefühl erscheint ihm wie ein Zeugnis echtern und bessern Menschentums, allein er versteckt es unter der Maske des Kraftgenialischen, Rohen und Gefühllosen, um dem mißverstehenden Spott seiner minderwertigen Mitmenschen zu entgehen. So war Grabbe selbst und solche Menschen sind die Träger seiner ersten dramatischen Versuche. Noch Kaiser Heinrich VI., der Titelheld von Grabbes zweitem Stauferdrama, stoisch in seiner äußern Erscheinung, doch vergeblich bemüht, hinter rauhem Gebaren sein Gefühl zu verbergen, hat etwas von diesen Zügen, die in Gothland zu noch grellern Gegensatzwirkungen herausgearbeitet worden waren.

Ein Zickzack im Ausdruck der Gefühle ist das leicht befremdende Ergebnis. Im zweiten Auftritt des ersten Aufzugs sieht Heinrich VI. von ferne ein Schiff nahen, das einen umflorten Reichsadler trägt. Er ahnt, daß es den Tod Barbarossas melden werde. Zu Konstanze spricht er kalte Worte voll Stoizismus, für sich äußert er sich um so erschütterter. Konstanze erschrickt, wenn dann die Leiche Barbarossas gebracht wird, über Heinrichs scheinbare Teilnahmlosigkeit. Da bricht er, der sein Gefühl nicht länger bemeistern kann, vor dem toten Vater zusammen. Doch rasch hat er's überstanden, erhebt sich und ruft: „Der Kaiser tot, doch an der Leiche erhebt der neue Kaiser sich!" Ähnlich schwingt es hin und her in Zacharias Werners Attila. Sein Liebling Wladimir hat sich des Meineids schuldig gemacht. Attila hält ihm sein Vergehen vor, umarmt ihn tiefbewegt und — läßt ihn von Pferden zerreißen. Mit innigstem Schmerz sieht er ihm nach und ruft: „Es ist ein schweres Amt doch — Richter sein!" Gemahnt Grabbes Verfahren an die Technik Hebbels, dessen

Mariamne, um ihr wahres Gefühl zu verbergen, im sechsten Auftritt des dritten Aufzugs laut zu Herodes genau das Gegenteil ihres für sich geäußerten wahren Gefühls vorbringt, so ist Werners Attila in einem andern Auftritt noch verwandter dem Holofernes Hebbels: Aquileia brennt, einer der siegreichen Hunnen folgt nicht sofort dem Befehl Attilas, das Feuer zu löschen und mit dem Plündern einzuhalten, und Attila sticht ihn nieder. Mithinein spielt ein dauernder Stimmungswechsel Attilas: Grausamkeit und Empfindsamkeit jagen sich in ihm. Kleist macht solchen Stimmungswechsel glaubhafter, wenn sein Hermann, erschüttert vom Sang der Barden, zusammensinkt. Oder wenn er jetzt den Grafen Wetter vom Strahl die Peitsche gegen Käthchen erheben und gleich darauf die Peitsche zum Fenster hinauswerfen läßt. Sogar Penthesileas jäher Stimmungswechsel ist tiefer verwurzelt in dem ganzen seelischen Zusammenhang des Stücks. Gewollte Gegensätzlichkeit der Barockwirkung und absichtlich unaufgelöster Mißklang waltet heute — ganz wie bei Z. Werner oder bei Grabbe — bei Paul Claudel. In „Tête-d'or" bringt der zweite Teil unmittelbar nach den Worten des Lebensekels, der angesichts des toten Knaben Cebes den Helden des Stücks packt, ohne Übergang dessen entschlossenen Aufschwung zu kühnster Tat. Wie ganz anders ein Dichter von Grillparzers Neigung zur sanftgeschwungenen Linie solches Zusammentreffen gegensätzlicher Stimmungen anfaßt, erweist ein Vergleich des Auftritts, in dem sich Kaiser Rudolf II., der feinfühlige und echtmenschliche, zu dem Entschluß emporringt, durch eine einzige Bewegung seinen Sohn Don Cäsar dem sichern Tode auszuliefern, mit Werners Attila und Wladimir.

Der Bühne machen die beiden Stauferdramen von 1829 (ein „Kaiser Friedrich Barbarossa" ging voran) mehr Zugeständnisse als andere Dramen Grabbes. Schlachten, die unabsehbare Menschenmengen beanspruchen, sind ebenso wie in Grabbes letzten Stücken schon im „Gothland" und in dem wenig jüngern Bruchstück „Marius und Sulla" anzutreffen. Allerdings sind diese Schlachtvorgänge nicht bis ins letzte auf strengwirklichkeitsgetreue Wiedergabe angelegt. Bühnenanweisungen, die mit Reiterangriffen und mit Gewehr- und Geschützfeuer echtester Art arbeiten, stehen unmittelbar neben Vorgängen, die auf den Glauben an altehrwürdiges Bühnenübereinkommen zählen, daher mit den üblichen Bühnen rechnen, nur auf ihnen möglich sind, nicht auf dem wirklichkeitsechten Riesentheater, das allein den Kampfauftritten Grabbes zu genügen scheint. „Friedrich Barbarossa" und „Hein. [illegible]der Sechste" meiden solche Schlachtauftritte. Seine Hohenstaufen

berufen sich übermäßig oft darauf, daß sie Hohenstaufen sind. Sie sind sich der Rolle zu bewußt, die sie in der Weltgeschichte zu spielen haben, als hätten sie Friedrich von Raumers „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit“ (1823—25) so genau gelesen wie Grabbe selbst. Dagegen geht Grabbe in den Hohenstaufendramen seltener an das Wagnis heran, ein allbekanntes geschichtliches Ereignis, ein berühmtes und oft angeführtes geschichtliches Wort auszuschöpfen. Grabbe scheut sonst nicht den Anschein, jedem geflügelten Wort nachzulaufen. Wirklich verwertet er Marius auf den Trümmern von Karthago genau so wie die Sonne von Austerlitz oder die Garde, die stirbt, sich aber nicht ergibt, was bei Waterloo Cambronne gesagt haben soll und nicht gesagt hat. Grabbe mochte dem richtigen Gefühl vertrauen, daß Geschichtliches auf der Bühne an der Stelle anzupacken sei, wo es ins Leben der Nachwelt übergegangen ist, und sich auf seine Fähigkeit verlassen, dem entscheidenden geschichtlichen Augenblick seinen letzten Sinn abzufragen und diesen Sinn durch tiefeindringendes Nachfühlen in zwingende Sprache umzusetzen. Die wenigen Zeilen seiner Entwürfe zu „Alexander dem Großen“ und zu „Christus“ beweisen, daß er überhaupt von solcher Ausschöpfung des geschichtlichen Augenblicks ausging. Doch verraten auch sie, wie sehr Grabbe dazu neigte, mit Bewußtsein das Genie zu spielen, das in einem einzigen Ansturm erreicht, was andern auch nach langem Mühen nicht zufällt. Etwas Gewolltes und Überspanntes erwächst aus diesem Verhalten sogar noch seinen reifsten Leistungen. Goethes Wort von den forcierten Talenten paßt auf wenige so gut wie auf Grabbe.

Grabbes Bedürfnis, die einzelne wichtige geschichtliche Lage in einen engumschriebenen Auftritt von starkem Gehalt zusammenzudrängen, kündigt sich in „Marius und Sulla“ an, ersteigt indes die Höhe in „Hannibal“ (1835), nachdem „Napoleon oder die hundert Tage“ (1831) wie die Stauferdramen zu breiterer Pinselführung gegriffen hatte. Dagegen waltet in „Napoleon“ schon ungebrochen Grabbes Fähigkeit, neben der einzelnen Persönlichkeit die große Menge sich aussprechen zu lassen; im Gegensatz zu dem kurzen Erdendasein des geschichtlichen Genius und zu dem Seelenleid, das sich mit dessen Größe verknüpft, stellt bei Grabbe die große Menge das Dauernde und Beharrende dar, das Alltägliche und Gewohnte und Unvertilgbare. Der Genius geht unter, die Vielzuvielen bleiben bestehen. Die seelischen Bedrängnisse des Übermenschen verdeutlicht Grabbe mit einer Kraft, die über den reifen Schiller hinausgeht und zuweilen an Shakespeare heranreicht. Groteskes meidet er nicht. Schon in seinem Spott-

Drama „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ (1827) hatte er die Bräuche der satirischen Komödien Tiecks und von dessen Nachfolgern ins Derbgroteske gesteigert. Seine Trauerspiele boten verwandter Stimmung gern Unterkunft. Sie widersprach nicht der gesamten Haltung von Grabbes Tragik, die sarkastisch das Kleinliche im scheinbar Großen, die Seelenpein im scheinbar Beglückten, den qualvollen Widerspruch im scheinbar Einheitlichen vergegenwärtigt. Als um 1900 verwandte Stimmung wieder sich einstellte und sittliche Anklage wieder zu den Barockmitteln der Groteske griff, kam Grabbe zu bessern und allgemeinern Ehren als während seines Lebens und bei der unmittelbaren Nachwelt.

Das Groteske steigert sich noch bei dem frühverstorbenen Georg Büchner. Wie Grabbe im „Napoleon“ brachte Büchner in „Dantons Tod“ (1835) jüngste Vergangenheit in dramatische Gestalt. Die Form neigt zur Lockerung der letzten Werke Grabbes; ausdrücklich sollen nur dramatische Bilder gezeigt werden. Noch stärker als bei Grabbe kommt die bittere Ironie des Daseins geschichtlicher Größen zur Geltung. Wahrte bei Grabbe der Heros noch die Gebärde des Übermenschen, so nahm Büchner ihn von vornherein von der Seite menschlicher Schwäche. Die vielgenannten Träger der Französischen Revolution erscheinen bei Büchner indes auch in ihrer geschichtlichen Haltung am Rednerpult. Den Geschichtschreibern der Revolution entnimmt Büchner lange Reden, besonders Robespierres, verdeutscht sie Wort für Wort und versetzt sie zum Nachteil des dramatischen Fortgangs in sein Stück. Es bedarf ungewöhnlicher Spielleiter und Schauspieler, diese Auftritte auf der Bühne zu rechter Wirkung zu bringen. Ungebrochener waltet Büchners Können, wenn er seine Helden im Hausrock, die Jakobiner unter sich, den Pöbel, der sich gehen läßt, den frivolen Stutzer oder die Dirne zeichnet. Im Gegensatz zu Robespierres asketischem Fanatismus, zu der kleinlichen Berechnung von Robespierres Gefährten gewinnt Dantons und seiner Freunde sinnenfroheres Gebaren den Anschein höherer Menschlichkeit. Die Studie des Revolutionsgenies, das von der rasch vorwärtsschreitenden Bewegung überholt wird, käme noch reiner heraus, wenn Danton weniger als Träger weltschmerzlichen Lebensekels gefaßt und — ein Vorläufer des Grafen Bertram in Hebbels „Julia“ — den Blasierten aus dem romantischen Gefolge Werthers minder angenähert wäre. Um so echter wirkt, was von Büchner in sinnliche Glut getaucht wird. Der Mädchenseele, die von ihren Sinnen beherrscht wird, hatte seit Lenz kaum ein zweiter so tief ins Innerste geblickt, kaum Brentano. Wie

nahe Büchner selbst sich mit Brentano verwandt fühlte, verrät der Auftritt, in dem die sehnsüchtigen Sinne Dantons in der Grisette Marion auf verwandte Glut treffen, verrät noch mehr seine Vorliebe für Volksliedklänge. Sogar „Danton" ist durchzogen von Versen deutscher Volkslieder und nähert durch dieses Kunstmittel die Franzosen des Stücks deutschem Gefühl. Blieb das Lustspiel „Leonce und Lena" in den Bahnen von Tiecks Komödien oder von Brentanos „Ponce de Leon", so ist es doch einer der geglücktesten Versuche, das liebenswürdige Gaukeln von Shakespeares Witz für deutsche Dichtung zu erobern. Sein Stärkstes und Eigenstes schuf Büchner auf den Wegen von Lenz in der raschhingeworfenen Skizze „Woyzeck". Auch Grabbe hatte nicht mit gleicher Einfühlung und gleicher Beherrschung seelischer Ausdrucksmittel Menschen gestaltet, denen unversehens ein fast tierischer Drang alle sittliche Selbstbestimmung entwindet. Wieder reiht sich nur ein dramatisches Bild ans andere. Doch nicht nur durch solche Baukunst gewinnt das knappe Stück etwas von der Volksballade und ihrer sprunghaften Darstellung. Mord aus Eifersucht ist volksliedartig der stoffliche Vorwurf. Volksliedverse steigern die Stimmungsmacht dieser Abbilder eines seelisch beengten und doch nicht nur stark-, auch feinfühlenden Menschentums. Noch im Augenblick der mörderischen Tat bricht heißes Liebesbekenntnis aus dem Munde eines Armen, Bedrückten, Verlachten und Hintergangenen. Die Welt, die ihn mißhandelt, die ihm nur so viel Ehrgefühl gelassen hat, daß er nicht sein Liebstes mit einem zweiten teilen will, erscheint in groteskkomischem Licht. Da kündet sich in Büchner der Wille zu gesellschaftlichem Umsturz an, der diesen Sohn des rückschrittlichen Hessens beseelte.

Büchner kam in der Nähe von Darmstadt zur Welt, sein Freund Ernst Elias Niebergall etwas mehr als ein Jahr später in Darmstadt selbst. Niebergall ging allen umstürzlerischen Absichten sorgsam aus dem Wege. Sein feuchtfröhlicher Humor liegt weitab von Büchners Sarkasmen. Dennoch ist Niebergalls Lokalposse in Darmstädter Mundart „Datterich" (1841) dem „Woyzeck" verwandt in den geglückten Griffen, mit denen sie eigenbrötlerisches deutsches Wesen anpackt. Als am Ende des Jahrhunderts der deutsche Naturalismus erwachte, kam „Datterich" zu neuen Ehren. Mag die Posse dem Frankfurter Dialektdichter Karl Malß stofflich noch so sehr verpflichtet sein, sie wurde doch in Büchners Nähe mehr als ein belustigendes Lokalstück. Sie ist ein beachtenswerter Versuch, deutschem Formwillen durch eine kühne Mischung von Wirklichkeitstreue und grotesker Komik gerecht zu werden.

Das ist ja die große Bedeutung von Arnims, Grabbes, Büchners dramatischen Bemühungen. Sie ahnten, daß die Aufgabe einer echtdeutschen Form noch mit andern Mitteln gelöst werden könne als vom Klassizismus Goethes und Schillers. Bewußt oder auch unbewußt trafen sie in der Auswahl solcher Mittel überein mit dem Sturm und Drang, mit Lenz. Natürlich auch mit dem jungen Goethe. Allein sie fühlen sich von stärkerer seelischer Spannung getragen, sie greifen zu barockerer Ausdrucksform. Was sie erstrebten, ist heute wieder zu neuem Leben erwacht.

Die schweren Aufgaben, die von Büchner wie von Grabbe der Bühne gestellt wurden, kamen zu ihrer Zeit fast gar nicht zur Lösung. Büchner aufzuführen, blieb unsern Tagen überlassen. Grabbes Stauferdramen, die einen Vermittlungsversuch vorstellen, stehen auch heute noch seinen bezeichnendsten Leistungen im Wege.

Gutzkow pries Büchner, aber er hütete sich, mit Büchner nach einem neuen deutschen Stil des Dramas zu suchen. Er fühlte sich, als er von seinen Erzählungen zum Drama kam, nicht mehr jung genug, um den Umstürzler zu spielen. Er selbst sagte später seinen Stücken nach, ihnen fehle der bestrickende Zauber genialer Unreife, die immer wieder mit fesselnden Wendungen vom Stoffe abzuirren drohe und sich doch wieder durch den angeborenen Künstlersinn zu ihm zurückfinde.

Gutzkow gab lieber zu hohe Ansprüche an die Bühne, er gab sogar hohe künstlerische Ziele auf, um sich den Zutritt zur Bühne zu eröffnen. Waren seine Vorläufer im Wettkampf mit Kotzebue und Raupach unterlegen, so wollte er den neuen Liebling des Publikums, Charlotte Birch-Pfeiffer, verdrängen. Zuerst versuchte er sich im bürgerlichen Schauspiel. Seine Gesellschaftsdramen erschlossen wieder ein lange Zeit kaum betretenes Gebiet. Sie trieben im Sinn des politischen Fortschritts Kritik der Gesellschaft, wandten sich auch schon gegen Abtrünnige aus dem eigenen Lager. Besser als andere seiner Stücke, besser vor allem als die geschichtlichen, denen überdies viel epischer Ballast aufgeladen ist, verbanden sie den Bühnenvorgang mit Kämpferabsichten, die hier wie sonst in seiner Dichtung herrschen. Sie kamen auf die Bühne, konnten sich jedoch nicht dauernd auf ihr halten. Technisch geschickt sind sie gearbeitet. Wirksame Schlüsse der Aufzüge glückten ihm immer besser. Gut jungdeutsch borgte er dazu die Waffen von den neusten Franzosen, besonders von Scribe. Die Rolle des Räsoneurs, die von Scribe treffsicher weiterentwickelt worden war, taugte vorzüglich zur Verkündigung zeitgemäßer politischer Schlag- und Kampf-

worte. An Scribes geschichtliche Intrigenlustspiele schloß sich Gutzkows „Zopf und Schwert“ (1844) mit Geschick und nachhaltiger Wirkung an. Neben dieser Studie aus der Zeit des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. und neben dem „Urbild des Tartüffe“ (1847), das erwünschte Gelegenheit bot, die Anliegen des Schriftstellers Gutzkow von Molière verfechten zu lassen, verblassen Stücke von der Art des „Königsleutnants“ (1852), die ganz wie Laubes „Karlsschüler“ (1847) und wie die Mehrzahl der Künstlerdramen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihre beste Kraft dem großen Namen ihres Helden danken, dessen Persönlichkeit jedoch nicht auszuschöpfen vermögen. Mußte doch in „Uriel Acosta“ (1847) sogar Baruch Spinoza als Knabe erscheinen, um dem Titelhelden zur Folie zu dienen, vor allem indes, um dem Bildungsbewußtsein der Zuschauer zu schmeicheln.

In „Uriel Acosta“ ging Gutzkow von der bloßen Kämpferstellung seiner ältern Versuche weiter zu dramatischer Versinnlichung bedrückender wie beglückender Erfahrungen, die ihm selbst im Widerstreit gegen seine Umwelt erwachsen waren. Zu Gutzkow hatte sich, als der Bann über ihn ausgesprochen wurde, ein Mädchen rückhaltlos bekannt. Er übertrug das Erlebnis in die Seele eines Juden, der mit seinen eigenen Glaubensgenossen wegen seines religiösen Freisinns bittere Fehden auszufechten hat und unterliegt, die Sache des Judentums indes nicht aufgibt, gerade weil sie als verfemt gilt. Im Hintergrund steht Gutzkows zwiespältiges Verhältnis zum Judentum; es gestattet ihm keine reine Lösung des Konflikts. Trotzdem trug ihm das Stück den größten und dauerndsten seiner Erfolge ein; es wird heute noch mit Lessings „Nathan“ unbeschadet der grundverschiedenen menschlichen und künstlerischen Haltung zusammengenannt. Als alter Mann blickte Gutzkow mit spöttischem Lächeln zurück auf die Zeit, in der er die literarische Mode des sogenannten Judenschmerzes, der Ahasverustrauer aufrichtig mitempfunden hatte. Berthold Auerbach aber fällte über Gutzkow unmittelbar nach dessen Hingang das Urteil, er sei ein intimer Judenfeind gewesen. „Uriel Acosta“ ist, so richtig und so tief Gutzkow die Bedeutung des jüdischen Familiensinns erfaßt, vor allem ein Angriff, geführt gegen priesterliche Unduldsamkeit. Schon Gutzkows „König Saul“ verfolgte gleiche Absichten und bot in der Gestalt Samuels eine Vorstudie zu dem starren Verfechter des Gesetzes in „Uriel Acosta“, zu Rabbi de Santos.

„Uriel Acosta“ erstand als Drama aus einem ältern novellistischen Versuche Gutzkows, und zwar unter dem starken Eindruck der Pariser Bühne und ihrer Darsteller. Mit Corneille, mit den Tendenzstücken von Viktor

Hugo, vielleicht auch mit dem ältern Dumas wetteifert das Stück. „Uriel Acosta“ zählt mit „Zopf und Schwert“, dem „Urbild des Tartüffe“ und dem „Königsleutnant“ zu den Stücken Gutzkows, die heute noch der Spielfolge der deutschen Bühne angehören.

Unbedenklicher noch als Gutzkow stellte Laube seine Dramen auf Augenblickswirkungen ein. Der Bühnenverstand, den er von 1849 an als Leiter des ersten deutschen Theaters, der Wiener „Burg“, bezeugte, trug schon seine dramatischen Anfänge. Ohne sich viel um seelische Folgerichtigkeit zu kümmern, arbeitete er Auftritte von überraschender Spannung aus; er scheute nicht zurück vor Gemeinplätzen, wenn sie nur Rührung erweckten, und ließ sie in buntem Wechsel sich folgen mit Augenblicken, in denen ein unvorsichtiges Wort an Ohren gelangt, die es nicht hören dürften, und lebensgefährlich zu werden droht. Geschickt umschifft er immer wieder die beängstigenden Klippen, auf die er um der Spannung willen zusteuert, und läßt sein Fahrzeug in kluger Berechnung nur am Ende des Stückes wirkungsvoll scheitern. Menschen zu gestalten hatte solche Bühnenkunst nicht nötig; sie begnügte sich mit großen Worten, leidenschaftlichen Ausbrüchen, zündenden Wendungen oder mit bloßer Verkündigung edler Grundsätze. Doch stets ist Zug für Zug dem Schauspieler seine Arbeit vorgeschrieben, mit ungemeiner Sicherheit des Bühnenblicks. Günstlinge von Fürstinnen, wie Monaldeschi, Struensee, Graf Essex, waren Laubes liebste Helden. Weislich mied er Untiefen, an denen ältere Verwerter des gleichen Stoffs gescheitert waren. Sie an dichterischem Gehalt, an seelischer Folgerichtigkeit zu übertreffen, war ihm nicht gegeben und nicht wichtig.

Für die Erkenntnis der Seele des Gegenwartsmenschen fiel in den Dramen Laubes noch weniger ab als in Gutzkows Bühnenleistungen. Nur in allgemeinsten Zügen spiegelte sich da die innere Gebrochenheit der Jungdeutschen. Besser lassen die Romane des Zeitalters erkennen, wie problematisch man sich fühlte. Viel später meinte Spielhagen mit dem Wort „problematische Naturen“, das von Goethe stammt, den Kern dieser Menschen zu treffen. Schon 1832 faßte Alexander von Ungern-Sternbergs Novelle „Die Zerrissenen“ den gleichen Grundzug des Zeitalters ins Auge. Zerrissenheit wurde nicht ohne stolzen Anspruch und fast wie ein Ruhmestitel von den Jungdeutschen zur Schau getragen.

Sie fühlten sich wegen ihrer seelischen Belastung wie etwas Besonderes und Fesselndes, weil diese Belastung sich mit gesteigerter Geistigkeit verband. Wie im Lebensgefühl der Romantiker entsprang dieses Bewußt-

sein dem Gegensatz zum Philister, dem das Leben hemmungslos und urbehaglich verläuft. Schon Werthers Weltschmerz und Fausts innere Rastlosigkeit nahmen für sich die Rechte gesteigerter seelischer Forderungen in Anspruch. Tiecks William Lovell und Jean Pauls Roquairol (im „Titan") trugen um 1800 viele Züge der Gebrochenheit Byrons an sich, die bald darauf in Deutschland nicht nur wie etwas Verlockendes, auch wie etwas ganz Neues hingenommen wurde. Romantische Menschen wie Brentano, vor allem romantische Romanhelden, zuweilen auch romantische Romanheldinnen entwickelten den Typus des unausgeglichenen Menschen weiter, der geistig zu hoch steht, um an dem Alltagsdasein seiner Umgebung Freude oder auch nur Genügen zu finden. Die Jungdeutschen vermehrten dieses romantische Erbe, gewährten den geistreichen Zerrissenen noch mehr Rechte und ein bewußteres Selbstgefühl. Sie selbst vererbten das auf spätere Altersschichten. Hier wurzelt das jungdeutsche Wesen, das sich selbst auf den Höhen des spätern Realismus ab und zu unerfreulich verspüren läßt. Überspannte Geistreichigkeit ist diesem Wesen eigen. Gegen solchen Bildungsdünkel mußte noch Nietzsche kämpfen. Die Überwinder jungdeutscher Zerrissenheit erwarben sich geradezu volkserziehliche Verdienste. Sie beseitigten etwas, das auf die Romantik vom Anfang des Jahrhunderts zurückgeht, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts indes vom Jungen Deutschland, aber nicht bloß von ihm, bis zu äußerster, auch zu äußerlichster Einseitigkeit weitergetrieben wurde.

Für Geistigkeit setzten die Jungdeutschen sich ein in einem Augenblick, der dem Materialismus zustrebte. Allein sie selbst nahmen willig Schlagworte des Materialismus auf. Sie bewähren sich dadurch als Übergangsmenschen, behaftet mit vielen Vorzügen, aber auch mit allen Mängeln einer Übergangszeit. Überholt wurden sie von einer starken Welle wirklichkeitsfrohen Glaubens an den Stoff. Aus solcher Wirklichkeitsfreude entwickelte sich im weitern Verlauf des Jahrhunderts nicht bloß eine reiche Kunst, auch ein kraftvolles Deutschland. Ein ganz anderes Deutschland freilich, als die Jungdeutschen wünschten. Sie kannten keine völkische Umgrenzung der Staaten, sie setzten sich nicht ein für eine Sonderentwicklung deutschen Wesens.

Heute ist die Welt daran, die letzten Folgerungen des Materialismus zu beseitigen. Wieder erhofft man vom Geiste Erlösung. Die Vorkämpfer des Neuen eifern auch gegen Sonderentwicklung der Völker. Da tun sich zwischen der unmittelbaren Gegenwart und den Jungdeutschen

Beziehungen auf, die ihnen ein günstigeres Urteil erbringen können als seit langem oder vielleicht je.

Viel Trennendes bleibt dennoch bestehen. Das Lebensgefühl der Jungdeutschen ist ganz anders als das der nächsten Gegenwart. Jungdeutsche Zerrissenheit und der Stolz, mit dem sie sich für zerrissen ausgaben, widersprechen unserer Zeit. Es ist zu ernst geworden um uns für solches seelisches Verhalten. Der Jungdeutsche schauspielert zu gern.

Noch immer wirkte in solchem Gebaren der betörende Zauber von Byrons Persönlichkeit nach. Er war stark genug, auch Dichter zu binden, die grundsätzlich dem jungdeutschen Wesen widersprachen. Den Namen eines deutschen Byron hatte man voreilig so ganz verschiedenen Naturen wie Platen, Chamisso und Heine erteilt. Heine liebäugelte nicht ungern mit dem Titel. Dann bestritt er wieder eine engere seelische Verwandtschaft mit Byron. Im künstlerischen Ausdruck geht er ja gewiß andere Wege, selbst wenn er als Mensch absichtlich die Haltung Byrons annimmt. Byron zog jedoch seine Mitwelt zu stark an, wenn er weltschmerzlich die Risse und Klüfte seiner eigenen Seele wies, als daß Heine nicht auch gern — goethisch zu reden — sich gewaltsam mit Sitte und Gesetz entzweit hätte. Im Lager der Gegner Heines aber trat um 1830 ein neuer deutscher Lyriker auf, dem die Gaben Byrons in noch höherm Sinne zugeteilt zu sein schienen: früh weggeraffte Jugendblüte, Scharfblick, die Welt zu schauen, Mitgefühl für jeden Herzensdrang, Liebesglut der besten Frauen und ein eigenster Gesang. Es war Nikolaus Lenau.

Lenau und die politischen Dichter

Die schwäbischen Romantiker vom Schlage Justinus Kerners spielten Lenau sofort gegen Heine aus. Er brachte ihnen die eigenen weltschmerzlichen Neigungen in wuchtigerer Gestalt entgegen und gönnte zugleich ihrem Gefühl für Landschaftsstimmungen neue Ausblicke. Diesen Bewohnern einer anmutigen und lieblichen Natur deutschester Prägung war er die Verkörperung einer schönen Ferne von kühnerm Schwung der Linie. In Ungarn geboren, aber deutscher Abkunft, fügte Lenau ein neues Blatt in das Bilderbuch des Exotischen ein, das immer reicher angewachsen war, seitdem die Romantik dem Osten sich zugewandt und der „Diwan" Goethes nach Osten gerufen hatte. Byron und der Philhellenismus, der sich auf Byron berufen konnte, waren dem nähern Osten der europäischen Türkei

gerecht geworden, Viktor Hugos Lyrik schöpfte den Farbenreichtum des Orients aus. Lenau eröffnete weite Blicke über die endlose Pußta Ungarns, er sah ihr ab, wie sie auf das Auge, er horchte ihr ab, wie sie auf das Ohr wirkt. Musikalisch hochbegabt, seelenverwandt mit der nervenaufpeitschenden Tongebung der Zigeuner, ihnen auch ähnlich in der äußern Erscheinung und in der Lebensführung, gab Lenau seinem schwermütigen Sang eine klangliche Gewalt, die über manche sprachliche Entgleisung wegtäuscht. Er selbst erblickte einen entscheidenden Zug seiner Dichtung in der Beseelung und Vermenschlichung der Natur. Der Verlauf des Frühlings wird ihm zu einem Mythus. In das Tier auf Erden wie in das Gestirn am Himmel legt er sein eigenes Lebensgefühl, die Natur beichtet ihm eine Zerrissenheit, von der sie erfüllt sei wie er selbst und seine Zeitgenossen. Gigantische Gestalten erstehen seiner Phantasie, wenn sie ihre Naturmärchen ausspinnt, Gesichte, wie Michelangelo sie gehabt haben mag, die aber besser durch das Wort anzudeuten, als mit den Mitteln bildender Kunst festzuhalten sind. Dieser Phantasie, der menschliches Erleben und Naturvorgang ganz wie der romantischen Naturphilosophie zu einer Einheit geworden war, hatte eine Fahrt nach Amerika wenig Neues zu bieten. Wohl war Lenau europamüde, wie nach Heines Vorgang ein Roman Ernst Willkomms es 1838 nannte. Amerikamüde kehrte er zurück. Sein geistvoller Landsmann Ferdinand Kürnberger setzte 1856 dieses Wort auf den Titel einer Erzählung. Er dachte gewiß an Lenau.

Fühlbarer noch als in Lenaus Lyrik sind die seelischen Kämpfe des Zeitalters in seinen umfangreichern Dichtungen, die gern Lyrisches zu einem epischen Nacheinander verbinden. Unter ihnen nehmen Lenaus Gedankendichtungen eine Sonderstellung ein. Sie erliegen fast unter dem Schwergewicht rascherworbenen und darum nicht völlig beherrschten philosophischen Wissens. Grillparzer führte sie scharfsichtig zurück auf Lenaus Bedürfnis, durch „späte Bildung“ den Ruhm, der ihm zugefallen war, fester zu begründen. Zuletzt spottete Lenau selbst über seine spekulativen Bocksprünge; zu einer festumschriebenen Weltanschauung verhalfen sie ihm nicht. Das klingt einmal wie grundsätzliche Widerlegung der Emanzipation des Fleisches und gleich darauf tut sich Durst nach Genuß und Freude auf. Die Schwaben trieben ihn zur Gedankendichtung und konnten ihn gleichwohl nicht zum unentwegten Verfechter des Verzichts auf die Ansprüche des Saint-Simonismus, Heines und der Jungdeutschen machen. Seine „Albigenser“ von 1842 verkünden Hegels Lehre von der unhemmbaren Entwick-

lung des Geistes und kehren sich durch die Forderung geistiger Freiheit nicht nur grundsätzlich ab von dem Standpunkt des weltflüchtigen „Savonarola“, der nur fünf Jahre früher erschien, den Mystizismus des Romantikers Franz von Baader gegen Goethe und Hegel ausspielte und weltfeindlichen Nazarenismus im Gegensatz zu Heines Verherrlichung eines sinnenfreudigen Hellenismus vertrat; sie führen sogar die zeitgemäße politische Anspielung in geschichtliche Dichtung ein. Sie nehmen Wendungen der gleichzeitigen politischen Poesie auf.

Die politische Poesie wurde von Lenaus Freund Anastasius Grün in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ 1831 eröffnet. Der österreichische Hocharistokrat, der sich unter dem sinnigen Decknamen verbarg, focht gesinnungstüchtig im Zeitalter Metternichs für die Wünsche des heimischen Liberalismus. Sonst knüpfte er gern an mittelalterliche Überlieferung an, die von der Romantik wie Volksdichtung empfunden worden wäre, oder gleich an das Volkslied. Dem Wunsch der Romantik, die Größe deutscher Vergangenheit vom Standpunkt der engern Heimat zu besingen, kam seine Romanzenreihe nach, die in der Nibelungenstrophe Uhlands den Kaiser Maximilian I. feiert, von verwandten Leistungen der Romantik sich durch den österreichischen Grundton unterscheidet. Vorgänger auf dem Felde freiheitfordernden Sangs hatte Grün schon in den Lyrikern der Befreiungskriege, die nach Napoleons Sturz mehr oder minder kräftig eine Erneuerung Deutschlands gefordert hatten. Karl Follen wagte damals Worte, die kaum von den schrankenlosesten Ausbrüchen der spätern politischen Poesie überboten wurden. All das ward durch die Obrigkeit rasch zum Schweigen gebracht. Nur da und dort, etwa bei Platen, Wilhelm Müller und Chamisso, und am liebsten als Aufschrei fremder unterdrückter Völker erklang noch der Ruf nach Freiheit. Grün nahm ihn als erster in eine geschlossene Reihe von Gedichten auf. Fortan waren die Forderungen der Liberalen häufiger, und zwar wieder besonders in Chamissos Versen zu vernehmen. Doch selbst Heine ging in seiner ersten Pariser Zeit fast ganz auf in handgreiflicher dichterischer Verkündigung der saint-simonistischen Lehre von der Emanzipation des Fleisches. Seine politischen Forderungen vertrat er lieber in den Aufsätzen, die er deutschen Zeitungen zusandte. Seit der Mitte der dreißiger Jahre unterband vollends der Erlaß des Bundestages seine wie seiner jungdeutschen Gefährten politische Kundgebungen.

Auf den künftigen König von Preußen hatte die liberale Jugend große Hoffnungen gesetzt. Als der geistvolle, der Literatur und der Wissenschaft

wohlwollende Fürst 1840 den Thron bestieg, zerfielen die Hoffnungen rasch in nichts. Im gleichen Jahre führte ein kräftiger Ausdruck deutschen Vaterlandsgefühls zum Ausbruch einer dichterischen Bewegung, der höher als das Vaterland die politische Freiheit galt. Frankreich verlangte wieder einmal nach der Rheingrenze. Nikolaus Becker erwiderte mit seinem Rheinlied, Schneckenburger mit der „Wacht am Rhein". Die Mitwelt berauschte sich an Beckers Lied. Der Nachwelt konnte eines Tages Schneckenburgers Sang zum erlösenden Worte werden. Die Mitwelt antwortete aus Robert Prutz' Munde dem Lied vom freien deutschen Rhein mit der Frage, ob der Rhein wirklich frei sei. Schon 1841 folgte auf die drohende Frage eine Sammlung von Liedern Herweghs, die mit hinreißendem Schwunge und mit überwältigender Rednergewalt der Freiheit eine Gasse zu schaffen versuchten. „Gedichte eines Lebendigen" nannte sich das Büchlein und bezeugte durch die Überschrift, daß der Jugend von 1840 das jungdeutsche Gebaren nicht mehr genügte. Graf Pückler-Muskau war wegen seiner „Briefe eines Verstorbenen" nicht bloß von Goethe gelobt, auch wegen der Geschicklichkeit, mit der Miene eines hochadligen Lebenskünstlers liberale Wendungen vorzubringen, von den Jungdeutschen, besonders von Heine gefeiert worden. Den Tübinger Stiftler Georg Herwegh, der als Anhänger von D. F. Strauß relegiert worden war, den Schwaben, der mit seinem Landsmann Schiller die Gabe zündender Sprache teilte und die Fähigkeit, langnachwirkende Schlagworte zu formen, widerte Pückler-Muskaus Halbschürigkeit an. Mit Schiller verfocht Herwegh das Unbedingte. Selbst Heine bewunderte seine Entschiedenheit. Bald siegte über das erste Gefühl der Bewunderung die Spottlust Heines. Herwegh meinte, Friedrich Wilhelm IV. zu seinen Ansichten bekehren zu können. Wie kläglich für ihn die Aussprache mit dem Fürsten, wie noch viel kläglicher später ein Putschversuch des Verbannten Herwegh ausfiel, erzählen sarkastische Verse Heines. Herwegh hatte mit den „Gedichten eines Lebendigen" seinen Schatz auf einmal verschwendet. Er kam nicht weiter, trotzdem oder vielleicht weil man ihn drängte, seine erste Leistung durch eine noch genialere Tat zu übertrumpfen.

Dem Zwange, Farbe zu bekennen, konnte sich kaum einer unter den Dichtern der Zeit entziehen. Gelehrte wie Hoffmann von Fallersleben oder Wilhelm Wackernagel legten ihre wissenschaftliche Arbeit, die sich der Erkundung altheimischer Überlieferung befliß, beiseite, um ihre politischen Ansprüche zu formen. Hoffmann, der kurz vorher das vaterländische Lied

„Deutschland, Deutschland über alles" geschaffen hatte, verlor seine Breslauer Professur, Gottfried Kinkel, der durch die Verserzählung „Otto der Schütz", einen liebenswürdigen Nachklang anspruchslosester Romantik, weiten Kreisen ein gern hingenommenes Geschenk stiftete, kam, da er vom politischen Sang zu aufrührerischer Tat weiterschritt, nicht nur um sein Bonner Lehramt; er entzog sich lebenslänglicher Zuchthausstrafe bloß durch die Flucht. Friedrich von Sallet, wie Leopold Schefer Verfasser eines zeitgemäßer gedachten, die Forderungen der Jungdeutschen vertretenden Gegenstücks von Rückerts beschaulicher „Weisheit des Brahmanen", formte unzweideutig das Entweder-Oder, vor dem jeder seiner Dichtergenossen damals stand. Nicht nur Gottschall oder Wilhelm Jordan, auch Gottfried Keller tat mit. Wenige bekehrten sich so eilig zu entgegengesetzten Ansichten wie der „kosmopolitische Nachtwächter" Franz Dingelstedt; er war der geborene Hofmann und fand auch als Leiter von Hofbühnen rasch den rechten Weg, seine wahre Begabung ausreifen zu lassen. An keinem bewährte sich der Zwang der Zeit so stark wie an Ferdinand Freiligrath.

Der Sehnsucht nach dem Fremdländischen kam er am weitesten entgegen. Er überholte den Eindruck des Exotischen, den die Gedichte Chamissos oder Lenaus erweckten, er wetteiferte mit Viktor Hugo nicht nur in berückender Versinnlichung des Farbenzaubers ferner Länder, auch im Vers und im Reim. Der Alexandriner wurde durch ihn der deutschen Zunge wieder geläufig; seine Neigung, gesuchte Fremdwörter dem Reime zuzuweisen, gab einer künstlerischen Unart durch unbeschränkte Anwendung fast den Anschein der Berechtigung, mindestens die Rechte einer absichtsvollen Manier. Derb und handgreiflich sind seine Mittel, aber sie wirken durch die barocke Kraft ihrer Musik. Daß er Lieder dichten konnte, die vaterländisch gedacht waren und volkstümlich zu werden vermochten, bewies in seinen Anfängen sein „Prinz Eugen", bewies viel später seine „Trompete von Gravelotte", eine der nachhaltigsten Leistungen der Kriegslyrik von 1870—71. Es mochte die politischen Dichter wurmen, einen derart sprachgewaltigen Sänger nicht auf ihrer Seite zu wissen. Freiligrath kam durch sein abwehrendes Wort, der Dichter stehe auf einer höheren Warte als auf der Zinne der Partei, in den Verdacht, dem Rückschritt dienen zu wollen. Da war es um seine Unabhängigkeit geschehen. Noch weit rückhaltloser als die Genossen vertrat er fortan den Umsturz. Dichtete später Herwegh die Arbeitermarseillaise, das Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeitervereins, so kündigten sich in Freiligraths Liedern die Stimmungen

des vierten Standes und dessen dumpfer Groll gegen die Besitzenden wie das Bewußtsein seiner verborgenen Macht schon vor 1848 an.

Daß hinter den bürgerlichen Parteien, die nach Freiheit riefen, noch eine andere Welt mit weitergehenden Wünschen stand, erkannten wenige so gut und so früh wie Freiligrath. Ungern-Sternbergs Roman „Paul" (1845) bewies gleichfalls den Scharfblick seines Verfassers: ein Adliger wird Arbeiter, um seine Zeit besser zu verstehen. Gleichzeitig stellte eine Erzählung Willkomms in Deutschland „Weiße Sklaven" fest. Das Wuchtigste aber erstand auf diesem Gebiet in Heines Lied der schlesischen Weber, angeregt durch den Aufstand vom Jahre 1844. Ihn versinnlichte am Ende des Jahrhunderts Gerhart Hauptmanns Trauerspiel. Doch schon 1851 hatte Robert Prutz in seinem Proletarierroman „Das Engelchen" von dem Fabrikherrn und von der Maschine erzählt, die ein blühendes Weberdorf und dessen Handwerk vernichten und aus freien Menschen Sklaven eines eigensüchtigen, unbarmherzigen Kapitalisten machen.

Allein Heines Lied steht vereinzelt da unter seiner gleichzeitigen Dichtung. Dieser Meister politischer Satire spann seine Fäden gern allein, wohlbewußt, daß ihm zum Mitstreiter einer größern Verbindung alles fehlte. Er war zu abhängig von augenblicklicher Stimmung, hatte zu früh die Schwächen der Menschen romantisch-ironisch belächeln gelernt, als daß er den gesinnungstüchtigen Gefolgsmann einer Partei hätte darstellen können. Von seinem saint-simonistischen Standpunkt erwog er zwar eine noch viel gründlichere Umgestaltung der Gesellschaft als viele der politischen Dichter. Doch die derbsinnliche Wendung, die er seiner Heilsbotschaft unbeschränkter Genußfreude lieh, widersprach durchaus der anspruchslosen, minder weltfreudigen Art Börnes. Um diesen sittlich strengen Eiferer scharten sich in Paris Gleichgesinnte, die mit ihm eine deutsche Revolution anbahnen wollten. Ihnen galt der Genüßling Heine für unzuverlässig. Persönliche Gründe, die mit seiner Eitelkeit zusammenhingen, entfremdeten ihn überdies den Vorkämpfern der Freiheit. Unmittelbar vor dem Beginn der politischen Lyrik der vierziger Jahre rechnete er in einem bitterbösen Buche mit Börne ab und mit dessen Anhängern, die ihn zumal in politischen Dingen nicht ernst nehmen wollten. Er war auch Romantiker genug geblieben, um neben und vor der Gesinnung die künstlerische Gestaltung zur Hauptabsicht seines Schaffens zu erheben. Anderseits lag ihm gar nichts daran, gleich Robert Prutz in politischer Komödie zu Platens Umformung des Aristophanes zurückzugreifen. Gesinnungstüchtigere fällten ihm das

Urteil, er sei nur ein Talent und kein Charakter. Dies Talent im höchsten künstlerischen Sinn zu erweisen und die schwachen Seiten der Gesinnungsmenschen zu verhöhnen, dichtete er die Geschichte von dem Tendenzbären Atta Troll (1843).

Der Reiz des umfangreichsten dichterischen Baues, den dieser Herrscher im Gebiet epigrammatisch kurzer und scharfer Lieder jemals geschaffen hat, liegt in der buntscheckigen Verbindung derber, fast grober Spottlust mit einer Fähigkeit, dichterische Gesichte von packender Anschaulichkeit des Landschaftlichen zu gestalten, wie er sie nicht erreicht hatte, als er in jungen Jahren das Meer mit seinem ganzen Stimmungsreichtum als erster für deutsche Dichtung eroberte. Die Pyrenäen gaben ihm genug Gelegenheit zu beweisen, wie glücklich er mit allen Schilderern ferner Landschaften wetteifern könne, ohne in Freiligraths „Janitscharenmusik" zu verfallen. Vorsichtig mied er den Anschein, die Natur um ihrer selbst willen abzuzeichnen. Sie blieb die stimmungsvolle Umrahmung seltsamer Vorgänge, die aus solcher Stimmung ihre beste Begründung holen. Die Märchenwelt Tiecks oder E. T. A. Hoffmanns wirkte in „Atta Troll" wie etwas ganz Neues. Der Abkömmling und Überwinder der Romantik erwies sich als unumschränkter Herrscher auf dichterischen Höhen, zu denen die Gesinnungsdichter nicht hinaufdringen konnten. Gleichwohl schloß sich sofort sein Wintermärchen „Deutschland" (1844) an, das nur als unzweideutige politische Spottdichtung gefaßt werden konnte. Der Schluß freilich mit der jähen Brechung der Stimmung vernichtete den Anschein, Heine wolle den ganzen Ernst umstürzlerischer Gesinnung auch einmal wahren.

Hier wie in den vielen Zeitgedichten, die er bis an sein Lebensende verfaßte, ist Freude an witzigem Spott immer noch stärker beteiligt als zielsicherer politischer Wille. Die strengern Ansprüche, die er an seine Kunst im „Atta Troll" gestellt hatte, kamen zu besserm Recht in den Balladen des „Romanzero" (1851), Dichtungen voll herben Grolls gegen den Weltlauf; nur schlimmes körperliches Leiden konnte den Verherrlicher der Weltfreude, zu dem in der ersten Pariser Zeit Heine nach den Weltschmerzstimmungen seiner Jugend geworden war, wieder so schwermütig machen. Die saint-simonistischen Wünsche schied Heine aus dem Glaubensbekenntnis seiner Spätzeit aus. Sein religiöses Gefühl erstarkte und gab das stolze Bewußtsein einer pantheistisch gedachten Gottähnlichkeit auf. Er war nahe daran, den strafenden und rächenden Gott des Alten Testaments anzuerkennen. Immer wieder erwiesen seine letzten Dichtungen,

daß dem Schönen auf Erden kein Bestand gegeben sei. Der neuerwachte Pessimismus wirkte auf Heines Schaffen wie eine Läuterung. Es gewann die Kraft stillen Verzichtens und gelangte zu höherer Weihe. Gleiche Züge weist die durchgeistigte Liebespoesie seiner letzten Jahre.

Heines Lyrik hatte nie vorher von der Liebe in seelisch so vertieften Tönen gesungen. Jetzt richtete er im Bewußtsein naher Trennung erschütternde Worte an seine Frau Mathilde. Völlig durchgeistigt ist alles, was er kurz vor seinem Ende seiner letzten Geliebten, der „Mouche", zu sagen hatte. Mischten sich sogar in diese Verse Sarkasmus und Selbstverspottung, so bezeugen sie doch, daß Heine noch die zartesten, kaum faßbaren, nie vorher ausgesprochenen seelischen Zusammenklänge von Mann und Weib in kunstvolle Sprache umzusetzen befähigt war.

Die Gegenströmung

Keinesfalls darf Heine wegen des „Atta Troll" schlechtweg als Widerpart der freiheitfordernden Dichter gelten. Einheitlicher und folgerichtiger vertraten andere das Vorrecht reiner Poesie gegen die Tendenzdichter. Spielte Herwegh die Überschrift seiner Liedersammlung gegen Pückler-Muskau aus, so kehrten sich Moritz Graf Strachwitz' „Lieder eines Erwachenden" (1842) gegen die „Gedichte eines Lebendigen". Sie hoffen nach der Zeit der verneinenden Schreier und Schreiber auf eine Zeit der Helden. Diesmal geht ein Aristokrat nicht mit den bürgerlichen Umsturzdichtern. Standesgefühl, politische Überzeugung und künstlerische Anlage machten Strachwitz zum Wiedererwecker der heldenhaften Ballade, die einst durch Herders Übertragungskunst aus Nordeuropa den Deutschen nahegebracht worden war. Solche Miterleberfreude an Schwertschlag und Sieg war dem Zeitalter ganz fremd geworden. Ein vereinzelter Vorklang kommender Zeiten, ein Vorklang vor allem der urverwandten, aber künstlerisch geschlosseneren Balladendichtung Theodor Fontanes, rief Strachwitz' Sang nach dem Alexander, der den gordischen Knoten deutscher Politik entzweihauen solle. Dieser bewußte Romantiker in unromantischer Umwelt hatte mehr Blut in seinen Adern als Karl Simrock, der fleißige Erneuerer altdeutscher Mären und unermüdliche Umdichter deutscher Volkssagen. In der Ballade steht ebenbürtiger als Simrock neben Strachwitz eine der eigenwilligsten und stärksten Begabungen deutscher Literatur: Annette von Droste-Hülshoff.

Schon Annettes erste Gedichtsammlung von 1838 zeigte, wie enge sie mit ihrer münsterländischen Heimat verbunden war. Weltbürgerlich war seit dem Jungen Deutschland die Dichtung geworden. In die Ferne ging man, um die Armut der Heimat, vor allem ihre Armut an Schönheit zu vergessen. Annette jedoch verzichtete auf die weite Umschau der Dichtung Lenaus und zeichnete desto sorgsamer den reizvollen Reichtum der schlichtern westfälischen Heide- und Moorlandschaft in seinen kleinsten Zügen ab. Sie mied nicht grundsätzlich andere Länder. Am Bodensee weilte sie oft, mitten im Kreis romantischer Genossen, ohne sich mit ihnen an Trümmern und Zerfallendem freuen zu können. Sie empfand den See nicht in den hellen und frohen Farben, die ihm später Scheffel absah; er nimmt unter ihrer Hand die gespenstisch-dunkle Tönung ihrer Heimat Westfalen an. Dafür erprobte sie ihre Fähigkeit, Abstufungen des Landschaftsbildes zu erfühlen und in Worte zu fassen, als sie den Säntis im Frühling und im Sommer, im Herbst und im Winter abkonterfeite und Studienblatt neben Studienblatt legte. Savoyisches Hochgebirge und sein nächtliches Grauen spiegeln sich in der Verserzählung „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard". Am liebsten weilte sie bei der Erkundung und dichterischen Deutung westfälischer Mundart, Sage und Geschichte. Auf diesem Boden waren Aberglaube und Gespensterfurcht zu Hause. Annette verwertete das in gebundener und ungebundener Rede. Dieser Boden lieh ihr die strengkatholische Gesinnung, die in jungdeutscher Umgebung ganz fremd hätte wirken müssen, wenn Heine nicht gelegentlich in überraschender Wendung den Zauber der katholischen Kultformen erfühlt hätte, die er sonst mit seinem Hohn überschüttete. Daß in Annettes Dichtungen das alles unmittelbar nach der stoff- und gesinnungsverwandten Poesie katholischer Romantik wie unverbraucht erschien, lag an dem herben Realismus ihrer Gestaltungen. Ihm stand ihre Neigung nicht im Wege, lange Strecken des Berichts in bewußtem Dunkel zu belassen, das den Eindruck des Unheimlichen steigert, besonders aber die häßlichen Tiefen der menschlichen Seele nur wie etwas Rätselhaftes anzudeuten.

„Die Judenbuche", eine Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert, wirkt echter als vieles, was Zeitgenossen der Droste vom Bauernleben erzählten. Sie berichtet von einem geheimnisvollen Mord und von dessen später Aufklärung, verwertet Darstellungsmittel von Schillers Jugendarbeit „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" und von Kleists „Michael Kohlhaas", legt indes geringeres Gewicht auf allmähliche Darlegung eines seelischen Werdens. Vielmehr geht sie auf eine starke und über-

raschende Schlußwirkung aus. Die entscheidende Tat und ihr Urheber treten zu diesem Zwecke nur ganz zuletzt aus dem Umkreis des Geheimnisvollen. Barockkunst, die mit Absicht viel im Unklaren läßt, um einen einzelnen Zug desto schärfer und greller hervorzuheben, waltet auch in den umfangreichen, eigenwillig gebauten Strophen der Erzählung „Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers". Sie verwertet den volkstümlichen Glauben an das teuflische Geschenk eines Galgenmännleins; schon Fouqué hatte die bannende Kraft dieses Wahns dichterisch genutzt. Die Droste leiht hier wie sonst dem Aberglauben ihrer engern Heimat, deren Söhne sich der Gabe eines zweiten Gesichts rühmen, tiefaufwühlende Versinnlichung dank ihrer Kunst, das Unheimliche und Gespensterhafte durch dunkle Andeutung stimmungsvoll zu vergegenwärtigen. Mehr noch als ihre Fähigkeit, das Kleinste zu sehen und seine versteckten Züge durch treffende Worte zu bezeichnen, dient ihr dabei eine fast überempfindliche Feinhörigkeit. Sie hört ihre Umwelt noch weit genauer, als sie sich ihr durch das Auge offenbart. Sie vernimmt Geräusche, die nicht bloß rohern Ohren unmerklich bleiben. Ein vielgestaltiger Wortschatz bezeichnet den Überreichtum feinabgestufter Gehörseindrücke. Es krimmelt, es rispelt, es schrillt, es ruschelt; die Heide stöhnt, die Kutsche quitschert im Kies, die Kiesel knistern, der Sand rauscht.

Folgerichtig gebieten ihre Verse über eine starkinstrumentierte Melodie. Sie wirken so musikhaft wie die klangfrohen Verse G. A. Bürgers. Der Reim, der stark heraustönt und auf der Suche nach schallkräftigen Wendungen das Fremdwort so wenig verschmäht wie in der Dichtung Freiligraths, hat wesentlichen Anteil an dem kräftigen Hall ihrer Verse. Machtvoll packt sie ihre Gegenstände an, fast klobig reiht sie Wort an Wort; so fügt ein bäuerlicher Handwerker derbes Hausgerät von wuchtender Schwere zusammen. Und abermals wie der Sänger der „Lenore" durchsetzt die Droste ihre bald überlaut dröhnende, bald leise lispelnde Wortmusik mit trocken verstandesmäßigen, schwunglos prosaischen Wendungen der Alltagssprache, paart sie eine feinfühlig erlauschte übersinnliche Welt mit den abgenutzten Ausdrücken volksmäßigen Handels und Wandels, um ihrem volkstümlichen Stoff gerecht zu werden.

Enger mit der Romantik verknüpft, ihr verwandter in der Wirkung war ein anderer Einsamer, dessen Ton gar nicht zu den Klängen der Zeitdichtung passen wollte: Eduard Mörike. Seine Lyrik verbindet die Vorzüge der beiden gegensätzlichen schwäbischen Romantiker Uhland und

Kerner. Er sieht dem Volkslied seine heimlichsten Gebärden ab, er kann aber auch vom Kindlichen bis zu erschütternden Ausbrüchen der Leidenschaft, vom barocken Spaß bis zu strengster Linienführung sich erheben. Das häuslich Behagliche ging dem romantischen Träumer Mörike auf und führte ihn zu beschaulicher und gar nicht philisterhafter Idylle. Hans Sachsisch, wie Goethe den Nürnberger Dichter empfand, ist „Der alte Turmhahn" mit seinen Knittelversen. Die „Idylle vom Bodensee" wählt die altüberkommene Form von J. H. Voß' „Luise" und von „Hermann und Dorothea", den Hexameter und dessen getragene Stilwirkungen. Der Roman „Maler Nolten" (1832) ist keine so geschlossene Kunstleistung wie die meisterliche Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag", der glückliche Versuch, die Novelle lange vor Storm loszulösen von dem umfänglichen Gespräch über Bildungsfragen, das bei Tieck den epischen Bericht beeinträchtigt. Mörike selbst begann, nicht befriedigt von der ersten Gestalt, „Maler Nolten" umzuarbeiten, ohne daß er zum Abschluß gelangt wäre.

„Maler Nolten" gehört der Nachfolge von Goethes „Wilhelm Meister" an, führt indes weit hinaus über die große Mehrzahl romantischer Romane, die auf gleicher Bahn sich bewegen. Die strengere Sittlichkeit, die von den „Wahlverwandtschaften" vertreten worden war, wirkt in „Maler Nolten" fühlbar nach. Goethe tritt für reine Ehe ein, Mörike für reine Wahrheit. Da wie dort führt zum Untergang, daß das unerbittliche sittliche Gebot nicht gewahrt wird. Bewußte Täuschung, in bester Absicht durchgeführt, zerstört eine menschliche Seele. Maler Nolten löst sich in neuer Umgebung und aus der Ferne los von dem Mädchen, dem er Treue gelobt hatte, und bricht den Briefwechsel mit ihm ab. Ein Freund, der das Mädchen heimlich liebt, will ihr, überzeugt, daß Noltens Untreue nicht von Dauer sein werde, Schlimmes ersparen und schreibt ihr Briefe, in denen er Noltens Schrift nachahmt. Die Täuschung glückt. Wirklich kehrt Nolten wieder zu ihr zurück. Doch die Enthüllung des wohltätigen Betrugs zerstört den Geist des Mädchens. Sie kann die beiden Freunde nicht länger voneinander scheiden; sie hält den einen für den Doppelgänger des andern. Nur der Tod vermag sie aus solcher Wirrnis zu erlösen. Die Seelenforschung Jean Pauls und der Romantik hatte Störungen des Ichbewußtseins und in deren Gefolge den Glauben an Doppelgänger vielfach erwogen. Wie diese Erscheinung aus dem Gebiete der Nachtseite der Naturwissenschaft wurde von Mörike, dem geistigen Nachbar Justinus Kerners, noch anderes aus der Welt seelischer Störungen, immer mit dem echtromantischen Beigeschmack des Wunderbaren,

in den Roman hineingetragen. Auch Züge romantischer Form wahrte „Maler Nolten“ gern. Ein eingelegtes Schattenspiel mit Anklängen an Shakespeare entsprach ganz besonders den Wünschen der schwäbischen Romantiker. Doch dieser Roman, der noch in seinem lockern Aufbau dem Zeitgeschmack huldigte, stellt Menschen fester auf ihre Füße, gibt ihnen mehr Rundung und Geschlossenheit, vor allem ein kräftigeres inneres Leben als die große Mehrzahl der romantischen und jungdeutschen Erzählungen. Ein Vorklang des „Grünen Heinrich“, war er trotz allem romantischen Erbe, mit dem er sich trägt, ein kraftvoller Vorstoß auf der Bahn zu wirklichkeitsfroher künstlerischer Gestaltung.

Anders als in Goethes Erzählung von der vernichtenden Macht der Leidenschaft, anders als in den romantischen Romanen ist das Örtliche von „Maler Nolten“ gefaßt. Dorf und Stadt stehen einander gegensätzlich gegenüber. Das Dorfleben erweist sich als echter und reiner; aus der Stadt kommt das Verderben. Ähnlich stellt Immermanns zweiter Roman „Münchhausen“ kerniges Bauerndasein und adlige Wirtschaft zueinander in Gegensatz. Die Bauernwelt des Oberhofs wurzelt in dem westfälischen Boden der Droste. Stärker als im „Maler Nolten“ macht sich der eigene Ton dieser Welt fühlbar. Mit besserm Recht als Mörike darf Immermann zu den Schöpfern der Dorfgeschichte gerechnet werden. Dafür zählt die „Idylle vom Bodensee“ zu der Gruppe von Dichtungen, die unmittelbar Voraussetzung der Dorfgeschichte sind.

Maler Müller und Johann Heinrich Voß versetzten den Bauern in die deutsche Idylle. Der Basler Johann Peter Hebel lehrte die klassisch geformte Hexameteridylle vossischer Richtung um 1800 alemannisch reden und führte sie der Schweiz zu. Daß aber gerade in der Schweiz der eigentliche Stifter der Dorfgeschichte, mindestens der echtesten und ungebrochensten, erstand, ist den Erziehern Pestalozzi und Zschokke zu danken. Einst hatte der Schweizer Salomon Geßner nach den Vorschriften der Renaissance und ihrer Poetik ländliches Leben grundsätzlich von der Wirklichkeit abgerückt und anmutig, mitunter auch etwas läppisch ins Arkadische stilisiert; nur selten wagte er, unmittelbar von Schweizer Bauern zu reden. An Geßners Idyllen hatte Diderot, hatte sogar Rousseau helle Freude. Nahe verwandt mit Rousseau war noch der philosophische Bauer, dessen Wirtschaft 1761 von Hans Kaspar Hirzel lehrreich und im Dienste der Aufklärung des Bauernstands geschildert wurde. Hirzel hatte ein lebendiges Modell vor sich, einen Musterlandmann, der seine Arbeit kraftvoll und erfolgreich nach den Ergeb-

nissen seiner einsichtigen Überlegung gestaltete. Ulrich Bräker, der seinen Lebenslauf 1789 als „Der arme Mann im Tockenburg" vorlegte, erzog sich gleichfalls zu einem philosophischen Bauern, enthüllte jedoch das Elend seiner ersten Jugend, die Verkommenheit, in der er als Geißbub aufgewachsen war, ohne jede Verschleierung. Dagegen rückte Ulrich Hegner in dem Roman aus der Schweizer Franzosenzeit „Salys Revolutionsjahre" 1814 seinen Helden immer noch in eine höhere, gebildetere Schicht. Erzieherische Absichten hatten seit Hirzel alle diese Schweizer. Pestalozzi und Zschokke waren die bewußtesten Fortsetzer dieser Absichten Hirzels. Sie zeigten dem Schweizer Bauern, wie er zu gedeihlicher Wirtschaft in Haus und Hof gelangen könne.

Zschokke, der nicht von Geburt Schweizer war, trieb die Belehrung in seinem „Goldmacherdorf" (1817) noch um ein gut Stück einförmiger und unkünstlerischer als der naivere Pestalozzi, der mindestens in den Anfängen von „Lienhard und Gertrud" (1781) dichterische Begabung verrät und besonders die dunkeln Seiten der menschlichen Lebensführung mit kräftiger Hand abkonterfeite. Erziehung einer ganzen Schicht der Gesellschaft war (im Gegensatz zu Rousseaus Pädagogik) Pestalozzis bewußt verfolgtes Ziel. Zschokke ging auf Pestalozzis Weg weiter. Um Erziehung der Bauern war es zunächst auch dem Emmentaler Pfarrer Albert Bitzius zu tun, als er unter dem Decknamen Jeremias Gotthelf seit 1837 seine Geschichten veröffentlichte. Er wollte die gesunde Einsicht, die er seinen Pfarrkindern mündlich vortrug, in anheimelndem Gewande auch andern Schweizern zukommen lassen. Er bediente sich ausgiebig der heimischen Mundart, um besser verstanden zu werden. Er schränkte sie ein, als der Kreis seiner Leser rasch über die Grenzen der Schweiz sich ausdehnte. Fast durchaus ging er auf Belehrung aus, aber seine dichterische Anlage ließ ihn Menschen gestalten, wenn er nur durstige Bauern vor dem Branntwein oder halsstarrige Bäuerinnen vor Kurpfuscherei warnen oder den Knecht Uli zum Hofbesitzer reifen lassen wollte. Er hatte es nicht eilig und so erreichte er unversehens die homerische Anschaulichkeit, die an seinen Erzählungen Gottfried Keller rühmt. Weil er gewohnt war, auf der Kanzel kein Blatt vor den Mund zu nehmen, schrieb er Drastisches nieder, das wie eine Vorstufe des Naturalismus der neunziger Jahre wirkt und auch so gefaßt worden ist. Aber der Naturalismus Zolas ist griesgrämiger als Gotthelfs Lust am Unflätigen. Sichtlich macht es dem Schweizer Pfarrherrn Spaß, seine Menschen und seine Leser gelegentlich mit den übelsten Düften des Ackerbaus in Fühlung zu bringen.

Ganz nahe an spätere naturalistische Dichtung kam Gotthelf heran durch den Brauch, die eigentümlichen gesellschaftlichen Zustände eines scharfumschriebenen Stücks Erde zur Voraussetzung seiner Erzählungen zu machen. Den Boden, auf den er seine Geschichten stellte, brauchte er nicht wie Zola emsig zu erforschen; er kannte ihn von Grund aus. Der Unterschied der großen einsamen Bauerngüter, der „Höfe" des Emmenthals und der kleinern Güter der oberaargauischen Dörfer, die Gefahren, durch die auch der fleißige Pächter zum Schuldenbauern wird, die Verarmung, die durch den Rückgang der Leinwandindustrie, durch die allmähliche Erschwerung des landwirtschaftlichen Betriebs, durch Kartoffelkrankheit oder durch die Schattenseiten der bäuerlichen Erbfolge entstehen, die Wichtigkeit der Einrichtung von Käsereigenossenschaften: all das ist Voraussetzung menschlicher Vorgänge bei Gotthelf. Und es ist so gut geschaut, daß die Geschichte der Nationalökonomie die Erzählungen Gotthelfs wie urkundliche Quellen nutzen kann.

Sein Glaubensbekenntnis, das mit dem Teufel rechnet, widersprach der Weltanschauung des Naturalismus wie aller vorwärtstreibenden geistigen Bewegungen auf das gründlichste. Er war und blieb der unbedingte Verfechter des Alten und Echten gegen eilige Neuerung. Dieser Volksmann, der immer eine Tendenz hatte und ihr zuliebe dauernd in seine Erzählungen hineinredete, war grundsätzlicher Gegner der herrschenden Tendenzdichtung, alles jungdeutschen Wesens, ja der gesamten deutschen Freiheitsbewegung; denn er lernte Träger dieses Wesens und dieser Bewegung, die nach der Schweiz flüchten mußten und hier den Mund gewaltig auftaten, nicht von der besten Seite kennen. Was in seinen Erzählungen nur Ergebnis seiner politischen Ansichten war, machte ihn auf dem Gebiet deutscher Dichtung zum Überwinder des Problematischen jungdeutscher und politischer Poesie. Bei ihm kam eine gesunde Freude an der Wirklichkeit des Alltags zum Durchbruch und führte weiter zu den nächsten Gipfeln deutscher Literatur.

Echter ist Gotthelfs Zeichnung des Bauern der Schweiz als Immermanns Versuch, die Bewohner der roten Erde Westfalens dem Bildungsmenschen zu verdeutlichen. Der Pfarrer von Lützelflüh nahm seine Kenntnis des Bauern aus erster, der preußische Beamte Immermann zum großen Teil aus zweiter Hand. Realistisch wollte auch Immermann dichten. Ja noch in dem Verhalten zu der jungdeutschen Nachbarschaft steht Immermann trotz seinen Beziehungen zu Heine dem Lützelflüher nahe genug, näher unbedingt als der dritte unter den Begründern der Dorfgeschichte: Berthold Auerbach.

Auerbach kam in einem Dorfe des württembergischen Schwarzwalds zur Welt, war also den Bauern von vornherein noch näher benachbart als der Murtener Pfarrerssohn Bitzius. Als Jude war er gleichwohl mehr zum bloßen Beobachten als zum vollen Miterleben der Bauernwelt bestimmt. Er nahm den Umweg über Romane, die ebenso Spinoza wie einen Zeitgenossen Moses Mendelssohns, den jüdischen Dichter Moses Ephraim Kuh, in deren Liebeserlebnissen zeichnen, der geistigen Bedeutung Spinozas und der Umwelt Mendelssohns indes nicht gerecht werden. Auerbach holte nach, was er hier versäumt hatte, als er bald darauf eine Verdeutschung Spinozas mit Lebensbeschreibung und Würdigung des Philosophen brachte. Die beiden Erstlingsromane schlagen eine Brücke von Laubes „Kriegern" zu jüngern Versuchen Leopold Komperts und Karl Emil Franzos', jüdisches Lebensgefühl in Erzählungen verständnisvoll zu erfassen. Doch im Gegensatz zu seinen Nachfolgern schrieb Auerbach keine Gettogeschichten. War er doch selbst nicht im Getto aufgewachsen. Die schwäbische Bauernwelt, in der er seine Jugend verbracht hatte, zeichnen seine nachhaltigsten Leistungen, die „Schwarzwälder Dorfgeschichten". Sie traten seit 1843 hervor. Jungdeutscher Bildung und jungdeutschen politischen Absichten entstammen seine spätern Romane. Auf künstlerische Formung ging er auch in der Dorfgeschichte mit Willen aus. Keller sagte ihm nach, er veredle — im Gegensatz zu Gotthelf — gleich einem guten Genrebilde den Stoff, ohne unwahr zu werden. Stellte doch Auerbach den Bauern nicht sich selbst, sondern dem Gebildeten vor. Am reinsten glückte es ihm zu Beginn, solange er in knapperer Darlegung Kindheitserinnerungen aus dem Dorfe aufzeichnete. Er ging weiter zu größern Erzählungen, die rasch den Gegensatz von Dorf und Stadt einbezogen. Die Neigung, immer mehr eigene Betrachtung einzuschieben, hätte ihn nicht von Gotthelfs Wegen entfernt, wohl aber tat dies sein steigendes Bedürfnis, sich selbst aus dem Munde des Bauern auszusprechen und seine frühbetätigte Vorliebe für philosophisches Sinnen dem Bauern zuzumuten.

Der Streit über den Grad der Echtheit wurde durch den Gegensatz Gotthelfs und Auerbachs fortan ständige Zugabe aller Dichtung vom Bauernleben, ganz besonders aller mundartlichen Poesie. Der Bauernsohn Franz Stelzhamer aus dem oberösterreichischen Innviertel wird heute nicht nur gegen seinen engern Landsmann Karl Adam Kaltenbrunner ausgespielt; seine Gedichte in obderennsischer Mundart, die 1837 einsetzten, gelten auch mit Recht für echter als die oberbayrischen Gedichte des

Münchners Franz von Kobell, der 1839 begann und bald auch zum Pfälzischen griff. Kobell bestimmte mit seinem Freunde Graf Franz Pocci, der in unromantischer Zeit Puppen- und Schattenspiel vor dem Untergang wahrte, den Ton der „Fliegenden Blätter". Die Bahn deutscher mundartlicher Gedichte war 1830 durch Karl von Holteis liebenswürdige und anspruchslose „Schlesische Gedichte" wieder eröffnet worden. Stelzhamer aber zählte mit Kobell zur unmittelbaren Nachfolge Hebels. Gleich Hebel zwang er die Mundart in das enge Gewand des Hexameters von Johann Heinrich Voß. Die Fülle von Menschen, die er zu schaffen verstand, taugte zu größerer epischer Erzählung. Gegen die zeitgemäße Romankost spielte er seine urwüchsige Dorfwelt ganz so aus wie Gotthelf; der kleine Schreiber im „Spatzenfrack" war ihm ebenso unlieb wie dem Lützelflüher Pfarrherrn. Entgleisungen und Unfolgerichtigkeiten in der lautlichen Wiedergabe der Mundart — bei andern fast die Regel — laufen bei Stelzhamer kaum unter. Seine unentwegte Frömmigkeit ging nicht verloren auf einem Lebenswege, der ihn zum rechten Zigeuner stempelte und Höhen wie Tiefen wies, die nach dichterischer Darstellung riefen. Der Oberösterreicher Hermann Bahr, der in Stelzhamer eine der größten dichterischen Begabungen Österreichs feststellt, bewährte sich als Dichter selbst nie so glücklich wie in seiner Szenenfolge „Der Franzl" (1901), die einen guten Teil von Stelzhamers Leben umfaßt.

In Österreich war Stelzhamer Gegenpol des jungdeutschen Wesens, das gerade hier zu vormärzlicher Zeit blühte. Im Lande Metternichs wiederholte man gern die Schlagworte der politischen Poesie. Börne fand hier getreue Anhänger.

Grillparzer hatte deutschösterreichischer Dichtung den Weg zu den Höhen wiedereröffnet, zugleich die schwere Aufgabe gelöst, mit der seine deutschen Zeitgenossen außerhalb Österreichs vergeblich rangen: Bühnendramen zu schaffen, die auf künstlerischer Höhe stehen. Jäh brach er 1838 sein öffentliches Wirken ab, weil das Publikum des Wiener Burgtheaters sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!" nicht zu würdigen wußte; die aufsteigende Weiterentwicklung seiner Kunst, die fortschreitend immer engere Fühlung mit dem klassischen Drama der Spanier erzielte, ging auf Jahrzehnte dem Theater verloren. Kurz vorher war ihm in Friedrich Halm, der unter diesem Namen seine Abkunft aus rheinischem Adel verbarg, ein Mitbewerber erstanden. Halm war nie ein unbestrittener Liebling des Wiener Publikums. Er fühlte sich zeitlebens zu wenig gewürdigt. Wie Grill-

parzer behielt er einzelne seiner Werke bis an seinen Tod im Pult. Wirklich stieß er mit seinem Schaffen auf starke Hemmnisse. Am schlimmsten erging es seinem „Fechter von Ravenna“ (1854); er wurde des Plagiats beschuldigt an einem schwächlichen Machwerk gleichen Stoffs; die Anklage fand, so sinnlos sie war, gläubige Ohren und trug dem Empfindlichen schweres Leid ein. Gleichwohl wurde Halms leichterbeschwingte Kunst von Grillparzers echterm Können nur allmählich geschieden. Auf dem Weg in die Nachwelt blieb Halm allerdings immer weiter hinter Grillparzer zurück.

Wie Grillparzer vertiefte er sich in spanische Dramen. Doch nur hie und da lehnte er sich in einem ganzen Stück enger an spanisches Vorbild an, und nur ein einziges seiner abgeschlossenen Dramen übernahm spanische Verskunst. Er übertrumpfte Grillparzers Brauch, Menschen ferner Vergangenheit frisches Blut aus der Gegenwart zuzuführen. Allein sie gerieten ihm dadurch nicht glaubhafter und gewannen auf Kosten geschichtlicher Echtheit kaum das Überzeugende von Menschen einer verwandteren Gegenwartswelt. Parthenia im „Sohn der Wildnis“ (1842), die kokette Städterin, die den Anführer einer Horde halbwilder Tektosagen, einen ungebrochenen Naturmenschen, zu einem eifrigen Pantoffelhelden voll gutbürgerlicher Gesinnung erzieht, quält wie irgendeine jüngste Salonschönheit mit ihren Launen ihre Umgebung. Auffällig schwach ist die Stimme der Sinne Parthenias und Ingomars, auf Umwegen müssen sie lernen, was Liebe ist. Halm schenkt überhaupt gern seinen Menschen solche unsinnliche Anlage. Wie könnte sonst das Mädchen Renate in „Wildfeuer“ (1863) sich bis zuletzt für den Knaben René halten?

Seltsam jähe seelische Wandlungen, wie sie in Grillparzers späterm Schaffen, besonders in der „Jüdin von Toledo“, leichter anzutreffen sind als in seinen ersten Werken, griff Halm gern auf. Schon in seiner „Griseldis“ (1837) erwacht die Frau aus grenzenloser Demut und unerschütterlichem Gehorsam mit einem einzigen Schlage zum Bewußtsein ihres eigenen Werts wie des Unwerts ihres Peinigers und stößt den Gatten von sich. Die Durchführung solcher Umstellungen erreichte selten Notwendigkeit, ja auch nur Wahrscheinlichkeit. Geschickte Verwertung der Mittel gewinnender Bühnenwirkung täuschte indes noch über das Quälende und Peinliche weg, das seinen tragischen Gegensätzen anhaftet.

Wichtiger als die Menschen waren ihm die Probleme, die von seinen Gestalten getragen werden. Wie die Romantik und das Junge Deutschland kämpfte er für die Rechte der Frau. Wie Lessing und Herder diente er

bewußt einem Ideal versöhnender Humanität, für die es keine Grenzen zwischen Rassen, Religionen und Ständen gibt. Weniger kümmerte es ihn, ob die Gedanken, die er epigrammatisch scharf oder in lyrisch blütenreicher Sprache formte, wirklich für den Mund ihrer Verfechter passen.

In Kleists strenge Schule ging nicht der Dramatiker, sondern der Erzähler Halm. Seine Novellen verzichten auf den bestechenden Glanz seiner Trauerspiele und auf deren lockende Wortkunst. Schwierige seelische Entwicklungen werden von ihnen mit ganz anderer Folgerichtigkeit durchgeführt. Der französischen Romantik verwandt sind diese Novellen in ihrer Vorliebe für Grausiges. Verbrechen stehen im Mittelpunkt. Wie Viktor Hugo hält Halm Renaissancemenschen für besonders tauglich, unerhörte Schandtaten zu planen. Doch bohrt er sich tiefer in sie hinein und macht sie dadurch begreiflicher. Wirklich gewinnen Menschen, die von einem einzigen Gedanken wie besessen sind, kein Nachgeben kennen, ihr Glaubensbekenntnis andern aufdrängen wollen und in vergeblichem Bemühen nur sich selbst zerstören, in Halms Novellen weit mehr innere Notwendigkeit als in den Dramen. Vergeblich ringt im „Fechter von Ravenna" die Witwe des Arminius um die Seele ihres Sohnes. Die Römer haben den Knaben zum Gladiator erzogen, er wünscht kein besseres Los. Thusnelda tötet ihn, um ihn vor Schmach zu bewahren, und folgt ihm freiwillig in den Tod. Was in dieser Tragödie befremdend starr bleibt, wird lebensvoll in den Novellen, die ausführlich und eindrucksvoll verwandte Charaktere zeichnen. „Das Haus an der Veronabrücke" (1864) malt Zeit und Menschen der Renaissance mit ebenso reichen Farben wie der „Fechter von Ravenna" die Welt Caligulas. Aber das Werden eines Hartkopfs, der seine Umgebung rücksichtslos zurechtbiegen will und darüber zugrunde geht, ist mit einer Kunst dargetan, die an Kleist erinnert.

Geistreich mit Worten zu spielen gewohnt, bewies Halm in seinen Komödien, um wieviel besser es dem Österreicher auf diesem Felde glückte als den norddeutschen Dramatikern, vor allem durch das Versluſtspiel „Verbot und Befehl" (1848), das gleich Shakespeare und den Spaniern, und wie deutsche Romantiker es träumten, lustige Verwechslungen witzig ins Werk setzt. Meister des gesellschaftlichen Gesprächsspiels ist der wenig ältere Wiener Eduard Bauernfeld. Auf geschlossene, folgerichtige Handlung legte er keinen Wert. Wenn er einmal nicht Chargen zeichnete, lag ihm wenig an der Durchführung einer einheitlichen Persönlichkeit. Doch der einzelne Auftritt leiht dem Schauspieler und besonders der Schau-

spielerin reiche Gelegenheit, in Wort und Spiel Beweglichkeit und Geist zu betätigen. Ein Vergleich mit Gutzkows Lustspielen erhärtet, wie mühelos Bauernfeld den Plauderton der vielbewunderten Franzosen dank der Gesprächskultur seiner Vaterstadt trifft. Er berief sich ausdrücklich auf französische Vorbilder. Dem jungdeutschen Wesen kam er noch weit näher als Halm, der zu viel romantische Stimmungsmittel in Bewegung setzte, als daß die Verwandtschaft seiner Auswahl und Führung seelischer Vorgänge mit jungdeutscher Art sich leicht erkennen ließe. Bauernfeld aber war ganz jungdeutsch Vorkämpfer des Bürgertums, versetzte seine Hiebe wie Gutzkow in eingestreuten Anspielungen, benötigte gleich ihm den Räsoneur. Nach 1848 wurde dieser ausgesprochene Vertreter des österreichischen Vormärz vollends zum Anwalt des bürgerlichen Kapitalismus im gesellschaftlichen Widerstreit gegen den Adel, blieb indes in der Wiedergabe von Typen der österreichischen Hocharistokratie liebenswürdig genug, um die Zuschauer des Burgtheaters, adlige wie nichtadlige, durch feinfühlige Kunst der Nachbildung zu gewinnen.

Noch triftiger als Bauernfeld bezeugte Johann Nestroy, wie gut schon unmittelbar nach 1830 der behagliche Phäake an der Donau spitzes Verneinen gelernt hatte. Der Freude an sinnigen Märchenspielen Raimunds machte er sofort den Garaus durch seinen „Bösen Geist Lumpazivagabundus“ (1833), der die Zauberwelt Raimunds parodierte. Auch Raimund ist von dem Wiener Humor erfüllt, der sich gern selbst belächelt. Nestroy jedoch verfügt über eine Dialektik, gegen deren Witz nicht aufzukommen ist. Romantisch-ironisch läßt er die Dinge sich spiegeln und widerspiegeln, daß der Zuschauer den festen Boden unter den Füßen verliert und die Waffen streckt. Ungewöhnliche Schärfe der Beobachtung — sie macht ihn zum Meister der Travestie — zeigt ihm die menschlichen Schwächen, auch seine eigenen. Wortwitze vom billigsten Kalauer bis zum geistreichen Einfall, Situationen von zwingender Komik, Zynismen und Zoten, vor allem aber beiläufig hingeworfene Spottworte jagen sich in seinen Stücken. Wie Molière selbst ein ausgezeichneter Schauspieler, konnte er sein loses Mundwerk jederzeit aus dem Stegreif betätigen. Die politische und gesellschaftliche Anspielung der jungdeutschen Dramen, aber auch Bauernfelds gelangte durch Nestroys Stegreifbosheiten zu ihrer reichsten Entfaltung. Sie behielt künstlerisch recht, weil von vornherein nicht der dramatische Vorgang, den auch Nestroy aus Frankreich zu beziehen liebte, sondern der Spott über die unmittelbare Gegenwart die Bühne

zu beherrschen hatte. Wer das Leben und Treiben Wiens jahrzehntelang mit Nestroys erbarmungslosem Scharfblick verfolgte, mußte notwendig mitten in der grotesken Welt der Posse zu Sätzen gelangen, die den tiefsten Einblick in schwierige Fragen österreichischer politischer Entwicklung verraten, konnte neuste gesellschaftliche Tatsachen, etwa den Gegensatz des Vorder- und Hinterhauses, wie man es später nannte, dem Naturalismus vorwegnehmen und, wenn er gelegentlich in ernstern Ton verfiel, dem Wiener Volksstück Anzengrubers den Weg bahnen.

Gern überließ Nestroy wie Heine den Ernst freiheitfordernder Gesinnung andern. Die österreichischen Achtundvierziger, die zum Teil noch auf Jahrzehnte hinaus wie eine engverwandte Gruppe zusammenhielten, stammten wesentlich aus Böhmen. Moritz Hartmann und Alfred Meißner wurden nach ihren politischen Sturm- und Drangjahren zu gerngelesenen Erzählern. Daß in einem Genossen des Kreises, der indes im Jahre 1848 des Abfalls geziehen wurde, in dem Ungarn Karl Beck, neben der Verehrung Börnes und Heines auch bewußte Abhängigkeit von Lenau mit Händen zu greifen ist, beweist nur, wie nahe Lenau der jungdeutschen Gesinnungswelt gekommen war.

Mit glücklicherm Erfolge als Lenau war vor ihm ein österreichischer Dichter nach Amerika gegangen; Karl Postl floh aus einem Kloster seines Heimatlandes Mähren nach dem Land der Freiheit; er traf nicht auf Enttäuschung. Nicht nur aus Vorliebe für die neue Heimat, die er zuletzt wieder mit der Schweiz vertauschte, auch um seine Herkunft zu verbergen und gegen Verfolgung geschützt zu sein, nannte er sich Charles Sealsfield. In einer Sprache, die den gesprochenen Worten nicht bloß nach Walter Scotts Vorbild fremdsprachige (englische, französische und spanische) Wendungen einfügte, zuweilen das Deutsche dem Satzbau des Amerikaners anpaßte, in Erzählungen von losestem Aufbau stellte er die Vereinigten Staaten wie ein Musterbild dem politisch und gesellschaftlich zurückgebliebenen Europa vor. Wohl bekämpfte er die Engherzigkeit und Gewissenlosigkeit des Yankeetums, aber viel schärfer noch die Eingriffe, die sich England und vollends Spanien in Amerika gestatteten. Nur den Indianern gab er rousseauisch einiges Recht gegen die Söhne der Vereinigten Staaten. Unbedenklich aber verfocht er die Notwendigkeit des Negersklaventums. Zwar geißelte er unbarmherzige Sklavenhändler und rohe Sklavenhalter, aber er war überzeugt, daß der Süden der Union ohne Negersklaven nicht bestehen und gedeihen könne. Er erlebte noch den An-

fang des Sezessionskrieges, nicht aber den Sieg der Nordstaaten und die Abschaffung der Sklaverei. Seine Auffassung der Sklavenfrage, noch mehr seine Ansicht, daß unter Umständen sogar Verbrechernaturen auf amerikanischem Neuland zu Kulturarbeit berufen seien, machte ihn zum Vorläufer späterer Anwälte der Vorrechte des gewalttätigen Herrenmenschen. Wohl als erster versuchte Postl den allmächtigen amerikanischen Geldmann, den sogenannten Milliardär, in eine Erzählung einzufügen. Sein erster Roman „Tokeah" (1828) erschien in englischer Sprache und wurde von ihm fünf Jahre später in erweiterter deutscher Fassung vorgelegt. Er war nicht die erste Indianergeschichte, bewegte sich vielmehr auf den Wegen Coopers, eröffnete jedoch den deutschen Anteil an einer Stoffgruppe, die heute in die Tiefen äußerlichen Machwerks hinabgesunken ist. Urverwandt mit Chamisso, Lenau und Freiligrath, versinnlichte Sealsfield aus eigener Kraft den Zauber eines fernen und weniggekannten Landes weit wirklichkeitsechter als Chateaubriand. In ungeheurer Ausdehnung tat sich Urwald und Prärie auf, geschaut mit einem Auge, dem auch Nebensächliches nicht entging, erhorcht von einem Ohre, das die Rufe einer fast urweltlichen Tierwelt so gut vernahm wie das Rauschen amerikanischer Riesenströme oder das Heulen der Orkane. Oder er malt mit reicher Kunst Blicke von der Stadt Mexiko auf die Bergriesen ihrer Umgebung und enthüllt die Wunder der Färbung und Belichtung, die sich an ihnen im Wechsel der Tageszeiten einstellen. Wo blieb Scotts schottisches Hochland neben diesem Reichtum an Farben, Formen, Tönen, Stimmungen? Lebendig wurde trotz unverkennbarer Vorliebe für breite Schilderung das alles durch die Fülle von Menschen, die vom Indianerhäuptling und vom fernsten Hinterwäldler bis zum Neuyorker Krösus, vom spanischen Vizekönig von Mexiko bis zum mißachteten deutschen Auswanderer gleich getreu wiedergegeben waren. Die politischen und gesellschaftlichen Tagesfragen Amerikas stehen dauernd im Mittelpunkt der Gespräche seiner Menschen. Er selbst ergreift gern, mitten in der Erzählung, das Wort, um sein eigenes Verhältnis zu den gesellschaftlichen Zuständen zu entwickeln, die er schildert. Dem deutschen Leser der Zeit wurde damit eine besonders reizvolle Kost geboten. Da war ja alles erfüllt, was die Jungdeutschen und die Sänger der vierziger Jahre ersehnten: freie Aussprache über die Aufgaben des Augenblicks im Sinne stetiger Entwicklung zu politischer Unabhängigkeit. Das Beschränkende, das in jungdeutscher Dichtung einer vollen Freude an der Wirklichkeit entgegenstand, fiel dahin. Kaum war noch Raum für proble-

matische Naturen. Sealsfield freilich kam dem Wunsche des Zeitalters, interessante gebrochene Seelen von Byrons Art vorgesetzt zu erhalten, gelegentlich (etwa in „Morton oder die große Tour“ von 1835) nach. Die Frauen der höhern Gesellschaftsschichten geraten diesem sonst unbeirrbaren Charakteristiker oft ins Elfenhafte und Überzarte, ja ins Süßliche. Schwärmerischer hatte Fouqué, der empfindsame Romantiker, nicht seine weiblichen Lieblinge verzeichnet. Sealsfield zahlte ererbtem Zeitgeist so seinen Zoll.

Sealsfields Leistung und Wirkung hängen immer noch zusammen mit dem jungdeutschen Zuge nach der Ferne, die verklärt erscheint im Gegensatz zu der Heimat. War das künstlerisch Entscheidende von Sealsfields wirklichkeitsfrohem Gestalten auf heimischem Boden gar nicht zu erzielen? Es war eine Leistung, innerhalb Österreichs mit Sealsfield zu wetteifern und dabei ein grundverschiedenes Verhältnis zur Welt zu wahren. Neben dem Schilderer amerikanischer Landschaft, der sich am Miterleben reichbewegter Vorgänge nicht ersättigen konnte, steht der weltflüchtige Dichter des Böhmerwalds, Adalbert Stifter.

Unentwegt vertrat er, ein aufrichtiger Bewunderer Grillparzers, des Innern stillen Frieden. Von der jungdeutschen Geschäftigkeit im Dienst des Tages rückte er weit ab. Willig übernahm er in seinen Anfängen die Sprache Jean Pauls und dessen Neigung, Augenblicke innigen Gefühlsergusses festzuhalten. Ihm lag romantisches Auskosten der Stimmung, er schritt weiter zu der Selbstüberwindung des deutschen Klassizismus. Abgeschieden wie auf einer entlegenen Insel erleben seine Menschen ihre Schicksale, enge verbunden mit der Natur, in der sie sich bewegen. Leidenschaftliche Erregung ist seinen Jünglingen noch fremd; sie tönt nur aus ferner Vergangenheit nach in seinen Männern, die sich dem Greisenalter nähern und nach bedrückenden Erlebnissen mit weisem Ratschlag die Jugend vor Verirrungen bewahren wollen. Stifter will erziehlich wirken wie Gotthelf; aber verfeinerte seelische Aufgaben stellt er sich. Er ließ sich von Herder belehren und verbündete sich mit dem nachdenklichen Wiener Diätetiker der Seele, Ernst von Feuchtersleben. Mit Goethe erblickte er das wahre Heil nur in organischer Entwicklung und nicht im raschen Umsturz. Er verfocht menschlich und künstlerisch edle Einfalt und stille Größe gegen alle gewaltsam zerstörende Überspannung. Er suchte das sanfte Gesetz, das die Menschen leitet, ein Anwalt seelisch durchgeistigter Weltanschauung im Kampf gegen eine Umwelt, die mehr und mehr entgeistigter Mechanisie-

rung verfiel. Strenge Selbstzucht verzichtet bei Stifter auf große Worte. Höchster seelischer Kraft schrieb er zu, daß sie unscheinbar und sanft auftrete. Darum stieß ihn Hebbel ab, der seinerseits Stifter nicht begriff und auch auf österreichischem Boden solches Österreichertum nicht würdigen lernte.

Stifters künstlerisches Glaubensbekenntnis ist niedergelegt in der Vorrede zu den „Bunten Steinen" von 1852. Sein umfangreicher Roman „Der Nachsommer" (1857) zeichnet edelste altösterreichische Lebenskunst und verrät, wie solche seelische Haltung zu gewinnen sei. Er bezeugt zugleich, wieviel echtes Kunstgefühl damals in Österreich bestand, bis ins Kunstgewerbe hinein, ja noch in den Gewohnheiten des täglichen Lebens. Wenig blieb im weitern Verlauf des Jahrhunderts erhalten von dieser Reife. Stifter läßt sie in freier Landschaft gedeihen, minder in der großen Stadt. Die ewige große Natur ist ihm das Feste und Beharrende, das dem Menschen die rechten Bahnen zu stillem Glück weist. Die Natur zeichnet er, in seinen Anfängen zum Maler geschult, sorgsam Strich für Strich nach, vor allem die Waldlandschaft seiner österreichischen Heimat. Ihre Ruhe ist ihm lieb, selten nur wagt er sich an die Schilderung gewaltiger Naturereignisse, versinnlicht er etwa Schneebruch im Walde. Mochte er auch gelegentlich wetteifern mit den Vergegenwärtigern amerikanischer Landschaft oder das Bild der afrikanischen Wüste aus seiner Phantasie holen, ihm war wichtiger, den schlichtern Reiz des Unbeachteten auszukosten, die Poesie des scheinbar Selbstverständlichen aufzuzeigen. Immerhin hatte auch er so Großes auszuspielen wie österreichische Alpennatur. In der Schilderung der Landschaft ging er durchaus nicht auf. Einige seiner Erzählungen verzichten ganz auf sie, andere betonen sie neben den menschlichen Vorgängen nur sehr wenig. Mehr und mehr wurde im Fortschreiten ihm der Mensch die Hauptsache. Seine Menschen suchen die Einsamkeit auf, um ihrer Persönlichkeit freiere Entfaltung zu sichern. Allein sie bleiben deshalb nicht vor Erschütterung bewahrt. Überhaupt meidet Stifter gar nicht, Menschliches so vorzutragen, daß es Spannung weckt. Er liebt eine besondere Art Rahmenerzählung. Der Berichterstatter lernt einen Menschen kennen, teilt dessen Erlebnisse, erblickt aber in ihnen manches Rätselhafte. Zuletzt erfährt er aus dem Mund des neuen Freundes dessen Vorgeschichte; sie löst die Rätsel.

Die Landschaft, in der Stifter lebte, war sicherlich von vornherein verlockender als die märkische Sandbüchse. Schwerer noch wurde die Aufgabe, die Prärie am Jacinto, die durch Sealsfield den Deutschen zum

Erlebnis geworden war, vergessen zu lassen, wenn nur die Kiefern und die Seen rund um Berlin zu Gebote standen. Willibald Alexis durfte sich auf Arnim, E. T. A. Hoffmann und Kleist stützen. Sie hatten dem Vorurteil, daß in und um Berlin Poesie nicht anzutreffen sei, kräftig entgegengearbeitet. Sein bester Rückhalt war das erstarkte Staatsgefühl des Preußen. Wenn irgendwo, so war auf dem Boden des Landes der Hohenzollern zu leisten, was Walter Scott für Schottland getan hatte. Der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart war der Preuße sich bewußter als der Deutschösterreicher. So enge war Geschichte mit Gegenwart nicht einmal in W. Hauffs „Lichtenstein" von 1826 verknüpft oder in H. Zschokkes gleichzeitigen Schweizer Romanen „Der Freihof in Aarau" und „Addrich im Moos". Sie hatten zuerst auf deutscher Erde nach Scotts Vorgang geschichtliche Erzählung auf einen engumschriebenen Boden versetzt und ihr dadurch starken Rückhalt gegeben.

Das hatten die meistgelesenen, äußerst fruchtbaren Nachahmer Scotts übersehen. Der Thüringer August von Tromlitz, der Breslauer Franz van der Velde, beide engverbunden mit dem Kreise der Spätromantiker von Dresden und Mitarbeiter der Dresdner „Abendzeitung", und der Breslauer Karl Spindler suchten dem Wesen der Romane Scotts nahezukommen durch saftige Farbe und durch die Fülle kulturgeschichtlicher Einzelheiten. Dabei gelangte van der Velde nicht wesentlich hinaus über Fouqués minnigliche Romantik. Tromlitz erreichte eindrucksvolle Bilder aus der Zeit von Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Spindler kannte die untern Schichten der Gesellschaft besser, bot daher für die Wiedergabe des Lebens mehr Anschaulichkeit auf, traf also den Ton Scotts genauer und entsprach einer Zeit, die auf dichterische Abzeichnung des Wirklichen zu zielen begann. Allein alle drei waren zu wurzellocker, als daß sie dem engern Boden ihrer Heimat seine Wünsche hätten ablauschen können. Sie alle begannen und hatten ihre stärksten Erfolge ungefähr in dem Augenblick, in dem der schwäbische Roman Hauffs erschien. Am weitesten schritt Spindler ins Jahrhundert vor. Er hatte noch in den vierziger Jahren Neues vorzulegen.

1840 brachte eine der machtvollsten Leistungen des geschichtlichen Romans: Ludwig Tiecks Spätwerk „Vittoria Accorombona". Es überholte Scotts Leistung und zugleich ältere geschichtliche Erzählungen Tiecks. Freilich schritt auch dieses Buch in die Vergangenheit fernen Lands. Allein Tieck hatte niemals beabsichtigt, Walter Scott treue Nachfolge zu leisten. Genug, wenn er neben den Novellen, die er seit Beginn der zwanziger

Jahre verfaßte und in denen er seinen Zeitgenossen die entscheidenden Züge ihres eigenen Lebens zeigte, überhaupt auf Scotts geschichtlichem Boden sich betätigte. Er wollte dartun, wie Scott es hätte anpacken müssen. Ihm (und nicht ihm allein, auch andern, auch Scotts nächstem Landsmann Thomas Carlyle) fehlte an Scotts Romanen die geistige Deutung der Vergangenheit. Scott blieb ihm zu sehr im Tatsächlichen stecken und erhob sich ihm zu wenig auf die Höhen gedanklicher Erfassung des Geschichtlichen. Der Romantiker Tieck fragte nach dem Warum, dem Realisten Scott lag alles am Wie. Um Blicke zu eröffnen, die den Dingen auf den Grund sahen, scheute Tieck nicht, selbst in der Erzählung das Wort zu ergreifen oder zum Vertreter seiner Ansicht einen seiner Menschen zu machen. Scott wahrt fast volle Unparteilichkeit. Tieck hat seine Lieblinge und seine Prügeljungen. Wenn Scott Beziehungen von einst und jetzt nutzte, die tatsächlich bestanden, wenn er der Verwandtschaft der Vergangenheit Schottlands mit dessen Gegenwart einen starken Zauber in seinen Erzählungen ablockte, so drängte Tieck geschichtlichen Persönlichkeiten die Ansichten auf, die ihm dank seiner Weltanschauung wichtig und in Wirklichkeit Ansichten des 19. Jahrhunderts waren. Tiecks Menschen sprachen auch ungescheut die Sprache der Menschen aus Tiecks Gegenwartsnovellen. Scott wollte die Ausdrucksweise einer fernen Zeit treffen, wie sie sich ihm aus fleißiger Erforschung der Vergangenheit ergeben hatte. In allen diesen Dingen nahm Scott vorweg, was dem Dichter des 19. Jahrhunderts wichtiger und wichtiger wurde, stemmte sich Tieck gegen eine unaufhaltsam fortschreitende Entwicklung. Der erste Versuch Tiecks und zugleich unter seinen ältern geschichtlichen Erzählungen der gelungenste, „Der Aufruhr in den Cevennen“ (auch er erschien 1826), blieb leider unvollendet. „Der griechische Kaiser“ und „Der Hexensabbat“ von 1831 bezeichnen eher einen Schritt in Scotts Richtung und zu dessen Wirklichkeitsfreude, kamen indes nicht auf gegen die farbenfrohern Arbeiten der Nachfolge Scotts. Erst in „Vittoria Accorombona“ verband sich zu einer kraftvollen Einheit, was an eigenen Absichten und aus der Anregung durch Scott sich dem Dichter ergeben hatte.

Inzwischen war in Frankreich dank Scott der geschichtliche Roman zu Blüte gelangt. Die französische Romantik der Zeit Viktor Hugos fand in ihm ein willkommenes Gefäß für ihre künstlerischen Absichten. Viktor Hugo selbst schuf in dieser Gestalt eins seiner wichtigsten und nachhaltigsten Werke: „Notre-Dame de Paris“ (1831). Wie fast alle französische Roman-

tik der dreißiger Jahre ist das Werk dem Jungen Deutschland verwandter als der echten deutschen Romantik. Dem Stoffgebiet von Hugos Dichtungen gehörte die Erzählung von Vittoria Accorombona an. Allerdings begnügte sich Tieck nicht, wie Hugo aus der Renaissance Unmenschen zu holen, sondern als einer der ersten gewann er dem Menschen der Renaissance besseres Verständnis ab. Hier bewährte sich sein Brauch, in der Vergangenheit Verwandtschaft mit der Gegenwart zu suchen. Er lieh der Heldin seines Romans etwas von den Ansprüchen der Emanzipation des Weibes und ein seelisches Verhalten, daß solche Ansprüche rechtfertigte. Wie ähnlich sie den weiblichen Gestalten jungdeutscher Dichtung wurde, erkannte man sofort. Wirklich stand Tieck den Jungdeutschen viel näher, als er je hätte zugeben wollen. Wenn er sie gleich andern Zeiterscheinungen in seinen Novellen befehdete, so tat er es in der Haltung eines Menschen, der seinen nächsten Nachfolgern verdenkt, daß sie treiben, was er selbst einst getrieben hatte, bestritt er in ihnen seine eigene Schöpfung. Dann aber nahmen sie wie er in einem Zeitalter des wachsenden Materialismus, freilich nicht so unbedingt wie Tieck, die Partei des Geists. Die Zeitgenossen freilich jubelten oder beklagten, daß nun auch Tieck sich auf jungdeutsche Seite gelegt habe und sogar gleich ihnen mit den jungen Franzosen liebäugele. „Vittoria Accorombona" ist jedoch überdies, wohl auch dank dem Anstoß des italienischen Verehrers Scotts Alexander Manzoni und seines Werks „I promessi sposi" (1825—26), das von Goethe rückhaltlos bewundert wurde, eine Leistung des geschichtlichen Realismus, die sich neben Scotts Arbeiten sehen lassen durfte, unbeschadet aller Vorzüge, die sich aus der höhern Geistigkeit Tiecks ergaben.

Nur Heimatkunst wie Scotts Dichtung ist „Vittoria Accorombona" nicht. Der Romantiker Tieck war längst zu weit in die Weltliteratur vorgeschritten, um Andacht für die Scholle zu haben, auf der er geboren war, und für deren Vergangenheit. Bezeichnender Vertreter des Berliner Wesens, ist Tieck gleichwohl nicht dichterischer Verwerter und Verklärer Berlins geworden, geschweige denn der Mark und ihrer Fürsten, der Hohenzollern. Anders Alexis.

Mit berechtigtem Stolz blickte Alexis zurück auf die Entwicklung, die unter der Herrschaft der Hohenzollern sein Land in den letzten Jahrhunderten genommen hatte. Er wußte auch, daß der Menschenschlag, der auf solchem Heimatboden gedieh, an diesem Aufstieg stark beteiligt war, daß dessen zähe und knorrige Art, erstarkt im Kampf gegen eine wenig frei-

gebige Natur, unbedingt die wichtigste Voraussetzung aller Erfolge darstellte. Notwendiger noch als in Stifters Erzählungen erschien bei Alexis der Zusammenhang zwischen Menschen und Landschaft, greifbarer der gemeinsame Grundzug. Wohl war auch Stifter in die Vergangenheit zurückgegangen, versuchte sich auch später in einem Roman von ausgesprochen episierender Technik, der durch Grillparzers „König Ottokar" angeregt ist und aus der böhmischen Geschichte des 12. Jahrhunderts schöpft. Konnte solche Verwertung unbekannter Einzelheiten einer vergessenen Vergangenheit selbst bei Österreichern aufkommen gegen Dichtungen, die vom Großen Kurfürsten, von Friedrich II., von den Befreiungskriegen erzählten? Gewiß wollte Stifter das Wesen des Österreichers aussprechen, Alexis ebenso den Märker ergründen. Allein Stifter zeichnet Menschen, die sich zu sittlicher Selbstbesinnung durchringen, um Bildung der Seele zu bewähren. Der Hintergrund von Alexis' Romanen ist politische Tat, ist geschichtliche Leistung. Mag Stifter als Mensch politischen Fragen auch nicht aus dem Wege gegangen sein, er mied sie in seinen Erzählungen zu sorglich, als daß ihm ein geschichtliches Problem seiner Heimat so wichtig geworden wäre und er es in scharfumrissenen Gestalten so lebensecht hätte darstellen können wie Alexis. Es ist die Frage nach dem Wesen des preußischen Geistes, wie er sich im Bürger und im Bauern, vor allem im Junker kundgibt, eine Frage, die bald nachher an Wichtigkeit noch gewinnen sollte und heute von entscheidender Bedeutung für die Zukunft des Deutschen Reichs ist. Alexis legte es gar nicht auf politische Wegweiserarbeit an, er ließ das Geschichtliche, soweit er es erkannt hatte, sich in seinen dichterisch unmittelbar geschauten Menschen kräftig aussprechen. Das stand dem Gebaren der Jungdeutschen noch ferner als Sealsfields Brauch, die politischen Vorgänge Amerikas zu erörtern. Vollends Gotthelf machte sein eigenes politisches Glaubensbekenntnis deutlicher vernehmlich. Allein auch Alexis' Meinung kann keinem seiner Leser entgehen. Zu viel Herzensanteil spricht aus seinen Abbildern märkischen Menschentums, als daß er nicht zu der Partei gezählt werden müßte, die von der agrarischen Staatslehre der Romantik ausging und von der als Stifter eines neuen Deutschlands unter preußischer Vorherrschaft Bismarck kam.

Von der Zeit des Luxemburgers Karl IV. und des „falschen Woldemar" bis in die Befreiungskriege reichen Alexis' acht Romane aus der Geschichte Brandenburgs. An Scott kam er schon wegen der Geschlossenheit der langen Reihe seiner Romane näher heran als die vielen, die vor

und neben ihm nach Scotts Vorbild deutsche Geschichte ihren Erzählungen zugrunde legten. Bessere Erzähler mochten unter ihnen sein. War Stifter am glücklichsten in Dichtungen von kleinerm Umfang, so läßt auch der Bau von Alexis' Romanen an Klarheit zu wünschen übrig. Seine Beobachtungsgabe wird am besten gefördert, wo er Humor walten läßt. In der Wiedergabe neuerer Vorgänge entgeht er nicht der Gefahr, mit gleichzeitiger französischer Neigung zum Aufregenden und Überraschenden zu arbeiten und dadurch etwas Fremdes in seine Heimatdichtung einzumischen.

Auf dem Wege von dem Berückenden einer schönen Ferne zur Erfassung der stillern Reize der nächsten Umwelt kam Alexis, der 1832 einsetzte und 1856 zum Abschluß seiner vaterländischen Romane gelangte, schon bis in die unmittelbare Vergangenheit der eigenen Scholle. Stifter und die Dorfgeschichte begannen wie die wahlverwandte Droste um 1840. Sie taten den letzten Schritt. Weder ferne Welt noch ferne Zeit, sondern die nächste Umgebung und die Gegenwart wurden aufgeboten, um den Zauber des Landschaftlichen fühlbar zu machen. Der Realismus war damit wesentlich gefördert. Er gab den prickelnden Reiz des politisch bewegten Augenblicks auf und blieb doch im Umkreis des Tages. Er hatte gelernt, sich am Alltäglichen zu freuen, weil er dessen künstlerische Bedeutung erfaßte. Der Grundstein war gelegt für eine Kunst echter Wirklichkeitsfreude. Sie reifte nach 1848.

Die politische Entwicklung Deutschlands schlug nicht die Wege ein, die von Heine und von den Jungdeutschen gefordert wurden. Politisch und künstlerisch gehörte die Zukunft den Gesinnungsgenossen des Heimatdichters Alexis. Vorwärts führte nur, wer Gleiches erstrebte. Auf lange Zeit galt deutschen Dichtern und deutschen Staatsmännern die Aufgabe, der Wirklichkeit und der Gegenwart Herr zu werden und sie nicht zu verträumen wie die deutsche Romantik, nicht zu verachten wie die Jungdeutschen.

Zweites Kapitel

Die Blütezeit des Realismus

Weltanschauung

Der deutsche Michel spiegelte sich nach dem März 1848 in Heines Augen als unverbesserlicher Bärenhäuter. Stolz habe er das blonde Haupt vor seinen Landesvätern erhoben, dann aber wieder geduldig und gut zu schlafen und zu schnarchen begonnen, um wiederzuerwachen unter der Hut von vierunddreißig Monarchen. Heines Hoffnungen aber waren schon dahingeschwunden, als er die schwarzrotgoldene Fahne, den „altgermanischen Plunder", wieder auftauchen und das sündenergraute Geschlecht der Diplomaten und Pfaffen und die alten Knappen vom römischen Recht am Einheitstempel schaffen sah.

Wer von der Höhe, die kaum ein Vierteljahrhundert später vom deutschen Volke erstiegen wurde, auf Heines unmutiges Urteil zurückblickt, gelangt leicht zu dem Eindruck, Heine habe den Zug der Zeit nicht mehr zu erkennen vermocht. Sicherlich entwickelte sich Deutschland in diesem Vierteljahrhundert ganz anders, als er erwartet und gewünscht hatte, anders auch, als es die politischen Dichter meinten. Der Staat, den die bissigsten Spottworte Heines trafen und den sein Wintermärchen „Deutschland" an den Pranger stellte, schuf die jahrhundertelang ersehnte deutsche Einheit. Preußen verband die Länder der dreißig und mehr Monarchen zum Deutschen Reich. Aus dem Kyffhäuser holte im Wintermärchen Heine die Anschauung: „Bedenk' ich die Sache ganz genau, so brauchen wir gar keinen Kaiser." Und das Deutsche Reich erstand wieder als deutsches Kaisertum. Die neue deutsche Welt, die seit 1848 sich bildete, entwuchs völlig den Stimmungen Heines und seiner Zeitgenossen. Die das Jahr 1871 erlebten, konnten — wie Freiligrath — bestenfalls nachträglich segnen, was ohne ihre Hilfe, ja im Gegensatz zu

ihren Wünschen von einst sich gebildet hatte. Nur wenige wahrten wie Herwegh die alte verneinende Haltung.

Nicht nur aus dem sündenergrauten Geschlecht der Diplomaten, sogar aus der gehaßten Partei des preußischen Junkertums ging der Eine, der Große hervor, der den Deutschen die neue Einheit gewann. Widersprach das am allermeisten dem Weltbild von Heines Zeit, so dauerte es doch auch recht lange, ehe die neue Generation, die nach 1848 einsetzte und das jungdeutsche Wesen bewußt zu überwinden, vor allem in sich selbst zu unterdrücken suchte, den rechten Weg in die große Zukunft und die wahre Bedeutung des berufenen Wegweisers herausfand. Gustav Freytag, ein ausgesprochener Vertreter der neuen Zeit nach 1848, spottete noch 1866 über das „Bismärckchen" und nannte im Juli 1870 das Hervorsuchen der alten Kaiseridee für die Hohenzollern einen Punkt, an dem der Spaß aufhöre.

Freytag war unbedingt vaterländisch gesinnt, er war ein guter Preuße. Dennoch stimmte er noch 1870 mit Heines nachmärzlicher Ansicht an entscheidender Stelle überein. Auch Freytag brauchte gar keinen Kaiser, freilich aus andern Gründen als Heine. Es ließe sich darüber streiten, wer von beiden den wahren Sachverhalt schlimmer verkannte. Die schwarz-rotgoldenen Farben wurden nicht die Farben des neuen Deutschen Reichs. Allein es wäre schwere Ungerechtigkeit, die Bedeutung der Mitarbeit Freytags und seiner Gesinnungsgenossen zu unterschätzen und die gesamte Umgestaltung des deutschen Wesens, die sich von 1848 bis 1871 vollzog, ausschließlich auf Bismarcks Rechnung zu setzen. Die Macht der einzelnen genialen Persönlichkeit wurde freilich auch von Goethe überschätzt. Er schrieb Richelieu übermäßige Bedeutung noch für französische Kunst und Literatur zu. Wir haben inzwischen kollektivistischer denken gelernt.

Bismarck fand nicht nur ein Deutschland vor, dessen innere Zollschranken beseitigt waren, das also zu wirtschaftlicher Einigung gelangt war; Preußen hatte durch ein neues Zollgesetz unmittelbar nach den Befreiungskriegen den Weg zu solcher Wandlung eröffnet und im wesentlichen schon Anfangs der vierziger Jahre das Ziel erreicht. Vielmehr war, als das neue Deutsche Reich endlich erstehen sollte, das deutsche wirtschaftliche Leben schon zu einer hohen Blüte gelangt. Noch 1840 besaß das Gebiet des Deutschen Zollvereins nur einen kleinen Bruchteil der Dampfmaschinen der Erde. Die Jahre von 1856 bis 1861 erbrachten dann eine mächtige Steigerung der Maschinenzahl, eine noch beträchtlichere der Zahl der Pferde-

kräfte. Freilich ging es nach 1871 noch viel schneller vorwärts. Doch schon auf Londoner Ausstellungen der fünfziger und sechziger Jahre erkannte Deutschland, daß es den vielbewunderten englischen Erzeugnissen Gleichwertiges entgegenstellen könne. Besonders fiel deutsche Schwerindustrie ins Gewicht. Dank endlich der Beseitigung altüberlieferter Verkehrshindernisse und dank dem Ausbau der Straßen und Eisenbahnen hob sich in den zwei Jahrzehnten nach 1850 deutscher Binnenverkehr auf das Dreifache.

Die Mechanisierung des deutschen Lebens war also schon in vollem Gange. Weniger und weniger Raum blieb übrig für das Reich des Geistes. Der deutschen Jugend boten sich ganz andere Aussichten und Aufgaben als bis vor kurzem. Schon hieß es, das Wissen der Hochschuljugend dürfe nicht länger Grundlage von Deutschlands Zukunft sein. Die Tüchtigkeit der Techniker, Industriellen und bessern Handwerker habe für diese Aufgabe zu sorgen.

Die Umstellung, die seit Beginn des Jahrhunderts in der Dichtung sich vorbereitete, die Wendung zu einer Wirklichkeit nicht der geistigen, sondern der mechanischen Arbeit, gewann im deutschen Leben nachhaltige Stützen. Die Widersprüche zwischen Dichtern, die ihrer Phantasie vertrauten, und Dichtern, denen alles an rechter Erfassung des Wirklichen lag, dann zwischen einer Weltbetrachtung, die über die Sinnenwelt weg nach dem Absoluten langt, und einer Anschauung, die sich auf das Gebiet der Sinnenerfahrung einschränkt und das Absolute abweist, hatten nicht länger bloß innerhalb schriftstellerischer Arbeit sich auseinanderzusetzen. Sondern im Leben selbst war es zu einer Entscheidung gekommen, die für das Diesseits und für dessen Aufgaben und gegen alles Trachten nach dem Absoluten eintrat. Wie wenig blieb noch übrig von dem faustischen Drang Goethischer Prägung, wieweit rückte diese Zeit ab von den Stimmungen, die sich in Fausts erstem Selbstgespräch spiegeln.

Als Ludwig Feuerbach im Jahr 1848 zu Heidelberg über das Wesen der Religion sprach, wollte er seine Hörer ausdrücklich aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits machen. Bald bedurfte man zu solcher Umbildung nicht mehr des Zurufs eines Philosophen. Die wirtschaftlichen Tatsachen redeten eine viel eindringlichere Sprache.

Diese neuen Studenten des Diesseits fanden Bismarck, als er an den Neubau des deutschen Einheitsstaates ging. Die Sieger von 1864, 1866 und 1871 waren ein Geschlecht, das, in der Luft der Stoffreude aufge-

wachsen, kräftiger zupackte als seine gedankenfrohern Vorfahren. Es ließ sich Gewinne nicht nehmen, die den Siegern von Leipzig und Waterloo entgangen waren. Es ist ein hoher Ruhmestitel der Deutschen aus materialistischer Zeit, daß ihnen glückte, was seit Jahrhunderten vergeblich ersehnt worden war: eine Wiederaufrichtung deutscher Macht. Allein gerade jetzt fühlen minderbegnadete Nachkommen, daß aus der geistigen oder vielmehr ungeistigen Haltung des Zeitalters dem Werk Bismarcks ein bedenklicher Zusatz erstand, der es nach kaum einem Vierteljahrhundert heute zusammenbrechen läßt.

Das Volk der Dichter und Denker entwickelte sich zu einem Volk der Tat. So abgenutzt die alte Formel klingt, sie entspricht gleichwohl einer geschichtlichen Tatsache. Ganz anders als der deutsche Klassizismus und die deutsche Romantik lernte man in die Welt blicken. Nur wie zage Vorbereitung des neuen Weltbilds erweist sich alles, was von 1830 bis 1848 zur Überwindung bestehender Ansichten geschehen war. Wie fast immer in Ländern hoher geistiger Bildung verriet auch in diesem Falle zuerst und am unverkennbarsten die Philosophie den beträchtlichen Umschwung, eine Philosophie, die allerdings selbst kaum noch Philosophie sein und heißen wollte. Diese Philosophie vollzog auf ihrem eigenen Gebiete die Wandlung, die immer wieder eintritt, wenn eine Zeit der Spekulation ihre Höhe überschritten hat. Metaphysische Ansprüche verlieren dann alles Anrecht. Materialismus, Positivismus, Naturalismus beherrschen das Feld. Welt- und Lebensanschauungen, die mit dem religiösen Bedürfnisse rechnen, werden nicht länger erstrebt. Und der Versuch, eine umfassende Weltanschauung mit der Anschauung des Lebens zu einer Einheit zu verbinden, gilt für eitel Wahn.

Die entscheidende Wendung, der Augenblick, in dem das neue Bekenntnis in das deutsche Bewußtsein trat, fiel in das Jahr 1854. Auf der Naturforscherversammlung zu Göttingen verfocht Rudolf Wagner die Notwendigkeit der Annahme einer persönlichen unsterblichen Seelensubstanz. Sofort erwiderte Karl Vogt mit der angriffsfreudigen Schrift „Köhlerglaube und Wissenschaft“ und vertrat die Meinung, die Grenze höhern Denkens falle schlechtweg zusammen mit der Grenze sinnlicher Erfahrung. Unmittelbar vorangegangen war ihm auf gleicher Bahn das Hauptwerk des deutschen Materialismus des 19. Jahrhunderts, Jakob Moleschotts „Kreislauf des Lebens“ (1852); unmittelbar hinterdrein erschien die marktläufigste Darlegung, zugleich die hahnebüchenste Über-

steigerung dieser Lehre, Ludwig Büchners „Kraft und Stoff“ (1855), mehr ein zynisches Pamphlet als ein wissenschaftliches Glaubensbekenntnis. Immerhin verharrte die deutsche Naturwissenschaft bis ans Ende des Jahrhunderts auf einem Standpunkt, der von Büchner so wenig weit ablag, daß noch den „Welträtseln“ Ernst Haeckels von 1899 vorgeworfen werden konnte, sie verrieten dieselbe Unklarheit des Denkens wie Büchners Schrift.

Allein die Naturwissenschaft schränkte sich in einer Zeit, die ihr wenn nicht den Sieg über die geschichtlichen Wissenschaften, so doch stattlichen Raum neben ihnen gewährte, nicht auf Materialismus ein. Vielmehr gewann sie gleich der Geschichtswissenschaft, ja der Geisteswissenschaft überhaupt den verwandten, aber höhern Standpunkt des Positivismus. Er war bis ans Ende des Jahrhunderts und noch darüber hinaus der eigentlich herrschende Standpunkt. Der Franzose Auguste Comte verfocht ihn seit 1840, der Engländer John Stuart Mill schloß sich ihm an, Mills Landsmann Herbert Spencer steigerte ihn, gestützt auf die biologische Naturforschung Charles Darwins und auf dessen Lehre von der natürlichen Zuchtwahl, zum Evolutionismus. Relativistischer Positivismus war noch der Standpunkt des Erkenntnispsychologen Ernst Mach, der von der Naturwissenschaft kam und deren Denkformen am Ende des Jahrhunderts bestimmte, in seinen Anschauungen nahe verwandt mit dem „Empiriokritizismus“ des Denkers Richard Avenarius. Um 1900 begann endlich Heinrich Rickert die „Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung“ zu ziehen und die Geisteswissenschaften von der Naturwissenschaft wieder zu trennen und unabhängig zu machen. Wilhelm Dilthey und Wilhelm Windelband wiesen schon vor Rickert nach diesem Ziele. Dilthey kam ihm in seinen letzten Schriften um 1910 immer näher.

Für die Zeit bis 1871 und auch für die nächsten Jahrzehnte ward eine naturwissenschaftlich begründete Wirklichkeitsphilosophie von ausgesprochen unmetaphysischer Prägung den Deutschen zum Gesetz. Sie wurde auch die Grundlage der wichtigsten Neuerung gesellschaftlicher und politischer Art, die sich bald nach 1848 einstellte: der Sozialdemokratie. Es ist ein denkwürdiges Zusammentreffen, daß der Materialismus zur selben Zeit Wurzel faßte, als ein engherziger und ichsüchtiger Kapitalismus die deutsche Welt zu beherrschen begann. Die gesellschaftliche Entwicklung begegnete sich mit einer Denkrichtung, die ihr wie auf den Leib geschnitten war. Rücksichtslose Ausnutzung des Unbemittelten durch den Bemittelten

konnte sich kein tauglicheres Glaubensbekenntnis wünschen als eine Weltanschauung, der das Herz nur ein Pumpwerk und der Mensch nichts als ein wandelnder Ofen, eine sich selbst heizende Lokomotive war. Indes auch die junge Sozialdemokratie ging bei den Materialisten in die Schule. Nach den unsicher tastenden Versuchen des vierten Standes, die bis dahin ihm trotz dem unaufhaltsamen Vordringen des dritten Standes und besonders des bürgerlichen Kapitalismus Erfüllung seiner Wünsche bringen sollten, traten 1847 Karl Marx und Friedrich Engels mit dem „Manifest der kommunistischen Partei" hervor. 1867 begann Marx die Veröffentlichung des Werks „Das Kapital", das mit Denkmitteln des Idealismus wie des Positivismus arbeitete, Hegel und Comte zu seinen Stützen machte und die materialistische Geschichtsphilosophie der Sozialdemokratie mit so zwingender Logik entwickelte, daß die Geschichtsforschung willig in Marx' Lehre ging. Alle Geschichte wandelte sich in Wirtschaftsgeschichte um. Alle Kulturtätigkeit wurde zur Auswirkung des ökonomischen Lebens. Sicherlich war da der Geschichtsforschung ein hochwichtiger Anstoß gegeben. Es blieb späterer Zeit überlassen, die notwendige Einseitigkeit dieser Geschichtsbetrachtung in ihrem ganzen Umfange zu enthüllen.

Marx war ein Gelehrter, er setzte sein Vertrauen in die Wissenschaft, nicht in das menschliche Herz. Walther Rathenau führt auf die Tatsache, daß durch Marx nicht eine Weltanschauung, sondern die Güterfrage dem Sozialismus zum Mittelpunkt seines Wirkens gemacht worden ist, die geringe schöpferische und bauende Kraft der neuen gesellschaftlichen Bewegung zurück. Um 1860 erstand der Sozialdemokratie allerdings noch ein zweiter und grundverschiedener Führer in Ferdinand Lassalle. Der hinreißende Volksredner war ein Philosoph, der eine Weltanschauung besaß und auf ihr aufbauen konnte, er hatte bei aller Eitelkeit nach Bismarcks Wort Ehrgeiz im großen Stil. Ihm schwebte der Gedanke eines Volkskönigtums vor. Allein schon 1864 schied er aus dem Leben und aus dem Wettbewerb mit Marx aus; er fiel um einer adligen Abenteuerin willen im Zweikampf. Die deutsche Sozialdemokratie beschritt fortan die Wege von Marx, nicht die völkisch gedachten Bahnen Lassalles. Mit Lassalle hätte Bismarck sich finden können, nicht mit Marx.

Die blendende Erscheinung Lassalles ging sofort in die Dichtung der Zeit über. Spielhagens Romane zeichneten sein Bild mehrfach aus größerer oder geringerer Entfernung. Die neuen gesellschaftlichen Fragen

wurden hingegen fast nur gestreift. Nach den Romanen Ungern-Sternbergs und Willkomms von 1845 und R. Prutz' von 1851 kam zuerst 1854 der erfolgreiche Erzähler F. W. Hackländer wieder auf „Europäisches Sklavenleben" zu sprechen. Voraussetzung war ein geistreiches Paradoxon, nicht ernste Erwägung der Lage des vierten Standes. Harriet Beecher-Stowes Kampfbuch „Uncle Tom's Cabin" (1852) hatte im schroffen Gegensatz zu Sealsfields Auffassung das Elend nordamerikanischen Sklavendaseins abgezeichnet, dem kommenden Bürgerkriege der Union kräftig vorgearbeitet und williges Ohr in ganz Europa gefunden. Hackländer versuchte den Nachweis, daß Europa nicht pharisäisch über Amerika aburteilen dürfe; Sklaven gebe es auch bei uns. Er dachte vor allem an die Balletttänzerinnen der Hoftheater.

Dem Kollektivismus, der durch die Selbstbesinnung der Sozialdemokratie zu einer noch weit stärkern Bedeutung gelangen sollte als in der vorbereitenden Zeit der Romantik und des Jungen Deutschlands, trat vor 1848 in Max Stirners Buch „Der Einzige und sein Eigentum" (1845) die gegensätzliche Lehre völliger Loslösung des einzelnen von der Gesamtheit, mag sie Familie, Gesellschaft, Staat heißen, zur Seite. Dem Sozialismus stellte sich damit der Anarchismus entgegen. Auch diesmal wurde auf Hegel wie auf dem Materialismus weitergebaut. Der Individualismus, der mehr und mehr an Wertschätzung verloren hatte, tat wieder einen kräftigen Vorstoß, vorläufig freilich mit geringem äußern Erfolg. Es blieb späterer Zeit vorbehalten, die Umwertung der sittlichen Werte, die von Stirner gewagt wurde, in höherm Sinn auszudenken.

Unüberbrückbare Gegensätze taten sich in Sozialismus und Anarchismus innerhalb des hegelisch geformten Materialismus auf. Die Zeit vertrug überdies noch den vollen Gegensatz zum Materialismus. Die streitende Kirche nutzte das Erschreckende der neuen entgeisteten Lehren für ihre Zwecke. Sie verhöhnte die Junghegelianer und deren stolzen Anspruch, wie Gott zu sein, mit den Schlagworten des Materialismus, der doch nur folgerichtige Weiterbildung junghegelscher Grundsätze sei und die Menschen den Ochsen gleichsetze, die Gras fressen. Theologen wie Th. F. D. Kliefoth oder A. F. C. Vilmar, Staatsrechtslehrer wie F. J. Stahl rechneten wieder mit dem Teufel. Mit gleicher Unduldsamkeit eiferte gegen den Unglauben und die Ansprüche der Junghegelianer der schmähsüchtige Schlüsselroman „Eritis sicut Deus" (1853), dessen Verfasserin Wilhelmine Canz sich nicht nannte. Auf nächste Beobachtung gestützt, verzerrte er klatsch-

süchtig Bräuche und Familienvorgänge aus dem Leben der Tübinger Hochschullehrer junghegelischer Richtung. Neben D. F. Strauß war F. Th. Vischer Opfer der bekehrungssüchtigen Anklägerin, die in sich ein Werkzeug Gottes erblickte.

Seltsam lebte sich das metaphysische Bedürfnis, das vom Materialismus zum Schweigen verurteilt wurde, in solchen Verketzerungen aus. Wie stark es noch war und wie gern die Welt aus der Luft des Materialismus floh, ergibt sich aus der gleichzeitigen Wiedergeburt eines Metaphysikers vom Anfang des Jahrhunderts. Julius Frauenstädt entdeckte um 1848 den Denker Schopenhauer und verschaffte dem Buche „Die Welt als Wille und Vorstellung" die gläubige Leserschar, die es bei seinem ersten Auftreten im Jahre 1819 gegen die Erwartung des Verfassers nicht gefunden hatte. Unbegreiflich bliebe es, daß einer der kühnsten Metaphysiker in einer noch ausgesprochen metaphysischen Zeit keine Beachtung fand und dafür in der Welt des Materialismus zu einem vollen Erfolg gelangen konnte, wäre Schopenhauer nicht viel zu sehr Romantiker gewesen, um in dem romantischen Zeitalter seiner Anfänge sofort als ein ganz neuartiger Umformer romantischer Gedanken erkannt zu werden, und zugleich ein viel zu glänzender Schriftsteller, ein zu ausgeprägter Weltmann, ein zu gewandter Beherrscher der Formen und der Sprache des Lebens, um die unphilosophischen Leser der fünfziger und sechziger Jahre abzuschrecken. Ihm war es gegeben, die Ansprüche der exakten Wissenschaften mit seinem eigenen metaphysischen Bedürfnis auszusöhnen. Er war ein Idealist, der auch da zu Hause war, wo die Materialisten sich als Herren fühlten. Dem Zeitalter, das die rein begriffliche Sprache Hegels nicht mehr ertrug, machte Schopenhauers ungezwungen vornehmes und dabei plastisches Deutsch die hochgestimmte Haltung der Philosophie des deutschen Idealismus wieder lieb. Er erneuerte Kant und führte über ihn hinaus. Ihn erfüllte heiße Sehnsucht nach Erlösung von irdischer Qual, ganz wie einst die deutsche Romantik. Einseitiger noch als Novalis suchte er das wahre Heil im vollen Verzicht auf alle diesseitigen Wünsche. Indien wurde auch ihm wie den Romantikern zum Wegweiser. Die Verdrossenheit, die sich vieler Deutscher nach 1848 bemächtigt hatte, fand sich philosophisch gerechtfertigt durch Schopenhauer. Eine neue Gestalt des Weltschmerzes tat sich nach Heine und Lenau, nach dem Italiener Giacomo Leopardi auf. Der erstarkenden Wirklichkeitsfreude trat ein nachhaltiger Pessimismus entgegen und lockte deutsche Dichter verschiedenster Richtung an. Es schien,

als verführe im Gegensatz zu den Plattheiten des Materialismus jeder kräftigere Wunsch nach durchgeistigter Weltbetrachtung zu pessimistischer Verurteilung der diesseitigen Welt. Eduard Grisebach oder J. V. Widmann bekannten sich bedingungslos zu Schopenhauers Ansichten. Pessimistisch dachten Persönlichkeiten, die voneinander so weit abstanden wie Hamerling, Leuthold und Hieronymus Lorm. Noch Humoristen von der Art Raabes, Scheffels und Wilhelm Buschs verneinten die Freude an dieser Welt. Hebbel entdeckte eines Tages, daß er sich mit keinem andern Denker der Zeit so nahe verwandt fühle wie mit Schopenhauer. Und Richard Wagner wurde zum machtvollsten Apostel des Spätentdeckten. Er vor allen trug Schopenhauers Lebensgefühl ins Ausland.

Wichtig für die Weiterentwicklung deutscher Kunst und deutschen Geisteslebens waren Gedanken, die in Schopenhauers Pessimismus enthalten sind, ohne indes nur pessimistischen Zwecken dienstbar und nur im pessimistischen Sinne verwertbar zu sein. Langvergessene Klänge aus der Welt des deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik drangen aus Schopenhauers Schriften wieder an das Ohr der Deutschen, die damals nahe daran waren, alle Fühlung mit echter Kunst zu verlieren. In Schopenhauers Glaubensbekenntnis war den Künsten eine wichtige Stellung eingeräumt. Befreiung vom Lebensleid fand der Pessimist in der Anschauung des Schönen. Gedacht war an ein Verhältnis zum Schönen, wie Kant es gefordert und Schiller nach Kants Vorgang es zur Grundlage seines Gebotes ästhetischer Erziehung gemacht hatte. Das künstlerische Genie wurde durch Schopenhauer wieder auf die hohe Stufe emporgetragen, auf der Goethe im Bewußtsein der Romantiker gestanden hatte. Innerhalb des Umkreises der Künste war der Musik ganz romantisch eine überragende Sonderstellung zugewiesen. Dunkle Ahnungen Wackenroders und Tiecks wurden in Schopenhauers Hand zu Leitsätzen seiner Erkenntnislehre. Das tiefste Geheimnis menschlichen Lebens auszusprechen, wurde der Musik zuerkannt. Einer Zeit, die in plattem Materialismus alle Kunst nur noch wie einen äußerlichen und entbehrlichen Zierat empfand, wurde die Kunst als notwendiger und unentbehrlicher Bestandteil des Lebens und seines Verständnisses dargetan. Und noch in anderm Sinne diente Schopenhauer den Künstlern. Sein durchgeistigtes Interesse für die Vorgänge, die von der Romantik als Erscheinungen der Nachtseite der Natur bezeichnet worden waren, führte den Künstlern wieder den Stoff zu, ohne den keine Kunst bestehen kann: die Welt des Wunderbaren.

Die künstlerische Phantasie, die dem Gefrierpunkt nahegekommen war, konnte dank Schopenhauer zu neuem Leben auftauen.

Und dieser Verherrlicher des künstlerischen Genius entging doch der Gefahr, einen unbegrenzten Individualismus zu verkünden. Schopenhauers Sittlichkeit zielt auf Mitleid. Er möchte dem Menschen seinen Mitmenschen, aber auch das Tier nahebringen, ihn das Leid aller Lebewesen mitfühlen lehren. Auch die Mitleidslehre Schopenhauers war ein ernstes Mahnwort an die Zeit, die ganz in ichsüchtiger Ausnutzung des Mittellosen durch den Begüterten aufgehen zu wollen schien. Der Kunst eröffnete sich auch durch diesen Aufruf zum Mitleid eine Fülle neuer Aufgaben.

Schopenhauers Mitleidslehre ist wichtiges Glied einer Entwicklungslinie, die am Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzt. Seitdem die hohen Ansprüche des Individuums zugunsten der Gesamtheit eine Einschränkung erfahren hatten, war der Altruismus immer kräftiger hervorgetreten. Mit Fichtes und Hegels Staatslehre verfochten die Jungdeutschen das Gebot, den Mitmenschen zu dienen. Die beiden Frauen, in denen sie ihre Führerinnen ehrten, Rahel zuerst und später Bettine, traten mit Wort und Tat für die Mitleidsmoral ein.

Richard Wagners „Parsifal" wurde die sichtbarste künstlerische Verkörperung von Schopenhauers Mitleidslehre. Allein gerade Wagner verrät, daß für einen Künstler mindestens ein Übergang zu Schopenhauer möglich war aus einer frühen Gestaltung des deutschen Materialismus, daß neben Schopenhauer auch Ludwig Feuerbach ihm etwas zu sagen hatte. Feuerbach, an dem sich Wagner zuerst bildete, hat das Verdienst, die Freude an der Wirklichkeit auf einer Entwicklungsstufe deutschen Dichtens, die zum Realismus hinführte, genährt und gegen den starken Hang zum Pessimismus geschützt zu haben. Von Hegel kam auch Feuerbach, mit Hegels Dialektik stülpte er den Hegelianismus um und verkündete gegen die Begriffsmenschen, denen der Reichtum der sinnlichen Welt abhanden kam, den Wert der äußern Erscheinung der Materie. Hinter dieser äußern Schale hatte man das Eigentliche, hatte Hegel die geistige Voraussetzung allein gesucht; Feuerbach lehrte die Sinne wieder frisch gebrauchen. Er lehrte die Notwendigkeit einer Freude an dieser Welt, weil er, wie er schon 1830 darlegte, an Unsterblichkeit der Seele nicht glaubte. Damals vertrat Heine mit den Gründen des Saint-Simonismus gegen den Spiritualismus seinen Sensualismus, später gegen weltflüchtigen Nazarenis-

mus seine hellenische Sinnenfreude. Er berief sich auf Feuerbach. 1841 entgötterte Feuerbachs Hauptwerk „Das Wesen des Christentums“ die Welt durch den Versuch, allen Glauben an eine Gottheit zum Ergebnis eines bloßen seelischen Bedürfnisses des Menschen zu machen. Zehn Jahre später bezeugte Gottfried Keller, der in Heidelberg Vorlesungen Feuerbachs gehört hatte, um wieviel schöner und tiefer ihm die Welt geworden sei durch das Aufgeben der sogenannten religiösen Ideen. Mag Keller nachmals die Dinge anders gesehen, mag er seine eigene künstlerische Freude an dem sinnlichen Reichtum der Welt der Meinung Feuerbachs untergeschoben haben: er ist der schlagendste Zeuge für die reiche künstlerische Förderung, die aus Feuerbachs Materialismus sich ergeben konnte. Auf Feuerbachs Weltansicht ruht Kellers erstes Werk „Der grüne Heinrich“, der unmittelbar nach 1848 hervortrat und eine entscheidende Wendung in der Geschichte des deutschen Romans, ja der deutschen Literatur bedeutet.

Romane und Novellen

Der Roman war in den Jahren von 1830 bis 1848 zur beherrschenden Form für dichterischen Ausdruck des Lebensgefühls der Zeit herangereift. Die Lyrik war ins Politische übergegangen, das Drama über vereinzelte Versuche nicht hinausgelangt. Gutzkow gab das Drama auf, um wieder zum Roman zurückzukehren. Ihn drängte es, nach 1848 gegen eine Umwelt, die sich dem jungdeutschen Wesen entzog, gegen Bürgerlichkeit und Materialismus, die Fahne des Geistes zu entfalten. Zugleich wollte er Gericht halten über die politischen Vorgänge der unmittelbaren Vergangenheit. Er wählte die Form des Zeitromans von umfassender Weite, schloß sich also den „Epigonen“ Immermanns als nächster Nachfolger an. Seine kritisch scharfe Anlage kam solcher Absicht entgegen. Sie ließ allerdings die „Ritter vom Geiste“ (1850—51), die ein Kampfwort aus Heines „Harzreise“ zur Überschrift haben, auch weit verneinender ausfallen, als Gutzkow es gedacht hatte. Gleich andern Romanen, die 1850 die alte intellektuelle Schicht der Schriftsteller, Philosophen und Freiheitsapostel durch Selbstkritik gegen den Zug der Zeit rechtfertigen wollten, gleich Robert Giseke's „Modernen Titanen“ mit dem bezeichnenden Untertitel „Kleine Leute aus großer Zeit“ oder Adolf Widmanns „Tannhäuser“, sind die „Ritter vom Geiste“ zwar ein wertvolles Abbild der Zeitstimmungen und der Seelenlage des jungdeutschen Menschenschlags, sie lassen indes auch in

den Persönlichkeiten, die von Gutzkow zu berufenen Führern in die Zukunft gestempelt werden, viel jungdeutsche Zerrissenheit übrig. Ein ungeheurer Aufwand wird umsonst vertan, im Gange wie in der Gestaltung des Romans. Die Intellektuellen wollen planmäßig alle verwandten Kräfte zusammenfassen; doch die reichen Geldmittel, auf die sie bauen, gehen durch einen Brand zugrunde. Nur die Hoffnung bleibt, daß der Geist aus eigener Kraft sich durchsetze. Das wird in solcher Breite vorgetragen, daß spätere Ausgaben kräftig streichen mußten. Freilich berief sich die langatmige Darstellung, die in stetem Wechsel von einer Gesellschaftsschicht zur andern übergeht, auf die künstlerische Absicht, den vorgeblich veralteten Romanen des Nacheinanders zeitgemäßere Romane des Nebeneinanders folgen zu lassen, um der ganzen Vielseitigkeit des Lebens gerecht zu werden. In Wirklichkeit ging Gutzkow, gewohnt seine technischen Griffe von Frankreich zu lernen, nur von George Sand zu Balzac oder vielmehr gleich zu Sue über.

Balzacs Kunst trat im öffentlichen Urteil lange hinter George Sand zurück. Wie ein Naturforscher die Pflanze oder das Tier, wollte er den Bau der Gesellschaft ergründen und in leidenschaftsloser Betrachtung die innere Geschichte seines Zeitalters bis in ihre letzten Wurzeln verfolgen. Noch war in Deutschland die Zeit zu ähnlich wissenschaftlichem dichterischem Verhalten nicht gekommen. Viel später ging in der Luft des Naturalismus den Deutschen der Reiz von Balzacs Verfahren auf. Vorläufig blieb auch Gutzkow geneigter der fieberhaften Erregung, die ihm aus Sues Übersteigerungen von Balzacs gesellschaftlichen Bildern entgegenkam. Sue gab sich als Parteimann, warb um Mitleid für die Verfolgten und predigte Haß gegen die Besitzer. Wichtiger war ihm, im raschen Wechsel der Abschnitte seiner umfänglichen Romane Augenblicksskizzen der gegensätzlichsten Schichten der Gesellschaft hinzuwerfen und diesem jähen Auf und Ab die wirksamsten Mittel nervenerregender Spannung aus der Vorratskammer der Schauererzählungen einzufügen. Gewiß ist auch die englische Romandichtung der Zeit, ist Bulwer oder Dickens nicht wählerisch, wenn es die Nerven der Leser aufzustacheln gilt. Sue gelangte vollends zu einer sozialangestrichenen Nachblüte des deutschen Schauerromans von der Art der Spieß und Cramer. Deutlich läßt sich in den „Rittern vom Geiste“ verwandte Lust am ungesund Erregenden, am unkünstlerisch Geheimnisvollen spüren. Auf lange Zeit blieb der Hang zum Abenteuerlichen den deutschen Romandichtern eigen. Nicht nur ein gewandter Erzähler wie Hackländer, auch ein Künstler von bewußt

ſtrengem Formwillen wie Spielhagen konnte der Verführung zu Zügen der Schauergeſchichte ſich nicht entziehen.

Die Neigung zu den derben Wirkungen des Schauerromans war ein Erbſtück aus dem Schatz der deutſchen Romantik. Als einſt Ludwig Tieck die Grundlinien romantiſchen Erzählens zog, hatte er die Mittel des Schauerromans nicht verſchmäht. Viele von den ſpätern romantiſchen Erzählern leiſteten ihm Nachfolge. Ein echtromantiſcher Fabulierer wie E. T. A. Hoffmann blieb ſein Lebtag dem Hang zum Schauererregenden treu.

Es hätte nahegelegen, daß eine dichteriſche Bewegung, die ſich grundſätzlich gegen Romantik kehrte, auch dieſe Neigung romantiſchen Erzählens aufgäbe, vollends wenn ſie mit Bewußtſein ſich zum Schlichtwirklichen, Bürgerlichgedämpften wandte. Doch wie die Charaktereigenheiten der romantiſchen zwieſpältigen Naturen ſich in den Zerriſſenen des jungdeutſchen Zeitalters wiederfanden und weiterentwickelten, dann aber vom Jungen Deutſchland ſich in die bürgerliche Zeit fortſetzten und vielen bürgerlichen Dichtern ſchier unentbehrlich blieben, ſo ging auch der Hang zu den Bräuchen des Schauerromans den Weg weiter von der Romantik durch das Junge Deutſchland bis in die nächſte dichteriſche Schicht und in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Noch blieb die große Entdeckung zu machen, daß auch ohne ſolche Würzen Erzählung in ungebundener Rede zu beſtehen vermöge. Dieſe Entdeckung machten Gottfried Keller und einige wenige andere echtdichteriſche Erzähler. Sie befreiten die Erzählung der bürgerlichen Zeit von Zutaten, die den Grundſätzen bürgerlichen Schaffens widerſprachen und daher wie Stilloſigkeit wirken mußten.

Sie erlöſten zugleich den deutſchen Roman von einem guten Teil ausländiſchen Einfluſſes. Denn wie die Zerriſſenen und Problematiſchen nicht auf die Romantik Deutſchlands ſich beriefen, ſondern auf Byron und ſeine Gilde, ſo ſchloß ſich das Schauerromanhafte nicht an deutſche romantiſche Erzählung an, ſondern an franzöſiſche Romantik und an England. Abermals vergaßen deutſche Dichter, wieviel ſie ihrem eigenen Lande ſchuldeten, und erhoben zu ihrem Vorbild Ausländiſches, das nur Nachklang deutſcher Verſuche war. Sogar Gutzkow ahnte kaum, wieviel von ſeinen bewunderten franzöſiſchen Vorbildern auf deutſchen Vorgang zurückzuführen war. Die „Ritter vom Geiſte“ arbeiten bis zum Überdruß mit den Handgriffen romantiſcher Romane. Und dieſe Romantik iſt ebenſo deutſch wie franzöſiſch.

Gutzkows „Zauberer von Rom“ (1858—61), abermals ein umfassendes Zeitbild aus Immermanns Nachfolge, nutzt wie die „Ritter vom Geiste“ das Lockmittel der Schlüsseldichtung. Auch dieser umfangreiche Bau ist ein Roman nicht des Nebeneinanders, sondern des Durcheinanders. Dagegen glückte dem scharfsichtigen Kritiker diesmal eine Entdeckung, die in ihrer Zeit eine Tat war; er zeigte die Macht und die Bedeutung des katholischen Deutschlands einem Zeitalter, das diesen Teil des deutschen Volks nicht mehr mitrechnen wollte. Die Stellung eines Verteidigers und Vorkämpfers gab er auf und brachte dadurch eine der besten Seiten seiner Darstellungsgabe, die Zeichnung gemischter Charaktere, in günstigere Beleuchtung.

Den jungdeutschen Fesseln entwanden sich auch die Zeitromane Auerbachs nicht, die 1852 mit dem „Neuen Leben“ einsetzten. Wie Gutzkow knüpfte er an das Jahr 1848 an, wollte indes einen der Kämpfer des Tages zur Bewältigung der neuen Aufgaben der Zeit erziehen. Hier wie in der Erzählung „Auf der Höhe“ suchte Auerbach das Heil im Bauernstande. Das Bedürfnis, Menschen zu erziehen, spricht sich noch fühlbarer im „Landhaus am Rhein“ aus. Einfacher und gesunder Menschenverstand wird von Auerbach empfohlen. Innerhalb des deutschen Judentums neuerer Zeit ist er einer der bewußtesten Fortsetzer von Moses Mendelssohns aufklärender, die Schranken von Abkunft und Religion beseitigender Lebensarbeit. Er will den Juden zum Deutschen erziehen, wie er sich selbst zum Deutschen erzogen hat, überzeugt, daß der Begriff deutschen Volkstums sich seit Mendelssohns Zeiten wesentlich verfestigt habe. Er gibt zugleich dem bürgerlichen und unphilosophisch aufklärenden Zuge der Zeit nach. Doch ganz kann er sich dem Zauber der durchgeistigtern Lebensformen von früher nicht entziehen. In ihnen und in ihren Vertretern geht ihm das Schöne verloren; sittlich streng bescheidet er sich mit dem Verständigtüchtigen.

Von der Bezauberung, die immer noch dem romantischen Schimmer jungdeutschen Fühlens eignete, konnte sich auch Friedrich Spielhagen nicht ganz befreien, der 1861 die „Problematischen Naturen“ dieser Zeit und in ihnen die Vertreter einer abscheidenden Welt zeichnete, getragen von dem Stolz bürgerlicher Tüchtigkeit. Mit Gutzkows viel umfänglichern Zeitromanen verbindet seine Schöpfungen die Neigung, Menschen aus dem öffentlichen Leben zu holen und sie mit leichtdurchschaubarer Maske in die Erzählung hineinzutragen. Auch die Auseinandersetzung mit den politischen Parteien des Tages teilt er mit ihm. Er bekämpft bis gegen das Ende

des Jahrhunderts den preußischen Adel. Gegen dessen größten Vertreter Bismarck hatte er viel einzuwenden. Er machte Bismarck verantwortlich für Schäden, die sich im neuen Reich bald zeigten. Tatsächlich ahnte er richtig die Gefahren zunehmender Mechanisierung des deutschen Lebens, erkannte auch gut, wo sich zukunftsreiche Entwicklung vorbereite und welche Hemmungen sich ihr entgegenstellten. Im Namen des alten deutschen Idealismus der klassischen und romantischen Zeit, zugleich als bewußter Anwalt der Kunst wandte er sich gegen die geistig absteigenden Richtungen des Zeitalters. Er griff nur fehl, wenn er Bismarck in die Schuhe schob, was der Materialismus auf dem Gewissen, wenn er vollends übersah, wie wenig Bismarck mit den vielen gemein hatte, die seinen Namen auf den Lippen, nicht seinen Geist im Herzen trugen. Als Vorkämpfer des Geists in einer ungeistigen Welt kann Spielhagen heute wieder besser zu seinem Recht gelangen als in seiner Spätzeit. Auch da teilt er das Geschick des Jungen Deutschlands, mit dem er zur weltbürgerlichen Richtung, nicht zu der heimatfrohen des Dichters Willibald Alexis zählte. Er war Gegenpol der Staatslehre, die der Landwirtschaft die Führung anvertraute. Er wollte nicht anerkennen, wieviel sie beigetragen hatte, die Deutschen unter preußischer Führung zu einigen. Das preußische Junkertum, der ostelbische Agrarier wird von ihm trotzdem mit künstlerischer Gestaltungsfreude geformt. Ja aus der Kampfstimmung erstehn ihm echtere Menschen, als wenn er seine bürgerlichen Lieblinge ersinnt, die Alleskönner, die Herzensbezwinger, die Meister jeglichen Sports; irgendwie treten sie aus der bürgerlichen Umwelt heraus, und wäre es dank einem Tropfen adligen Bluts in ihren Adern. Berlin, die bürgerliche Stadt, verharrt bei ihm allzunahe der geheimnisvollen Pariser Welt Sues. Pommersche, auch thüringische Landschaft und in ihnen die Wohnsitze des Adels, vor allem aber das Gebiet an der Meeresküste gewinnen in seinen Erzählungen den Reiz, den der landschaftliche Roman andern Gegenden abgelauscht hatte. Die vielgestaltigen Erscheinungen des Wassers liegen ihm besonders. Dieser Künstler, dessen Zeitromane immer noch den Tagesereignissen nachliefen, sie leitartikelhaft erörterten, statt wie Gottfried Keller dem Menschen der Zeit tief ins Herz zu blicken, hob das Erzählen hoch empor über die Bahnen, in denen sich Gutzkows unübersichtliche, in schlechtem Deutsch abgefaßte Romane bewegten. Nur Spielhagens ausgesprochener Begabung zu anziehender Darstellung konnte es glücken, den vielen guten, aber künstlerisch anspruchslosen Erzählern, die um 1850 Gerngelesenes in Fülle boten, den Rang abzulaufen.

Spielhagen gelangte zu immer strengerer Auffassung und Übung der Erzählerbräuche. Gerade weil er den einseitigen Parteimann in sich fühlte, schrieb er sich und andern strengste Objektivität in der Gestaltung des epischen Berichts vor. Der Erzähler sollte ganz hinter seinen Menschen verschwinden und durch kein Wort an sein Ich erinnern. Spielhagen stützte dieses Gebot ebenso auf sein künstlerisches Gefühl wie auf Meisterwerke der Weltliteratur, zunächst auf homerische Dichtung. Betrachtung, doch auch unmittelbare Beschreibung des äußern oder innern Menschen hatte ganz zu entfallen, der Dichter bloß durch seine Gestalten sich vernehmlich zu machen. Beste Schulung im Dienste seiner Absichten fand Spielhagen im Ich-Roman. Nach Dickens' Vorgang versuchte er sich selbst mehrfach in dieser Form. Doch er ging noch weiter. Er drängte dem Er-Roman die Ansprüche des Ich-Romans auf. Wie im Ich-Roman sollte der Leser alles nur aus dem Gesichtswinkel einer einzigen Gestalt zu sehen bekommen. Der Held des Romans galt ihm überhaupt für das Auge, durch das der Dichter die Welt betrachtet.

Die Objektivität der dichterischen Form, die von Spielhagen angestrebt wurde, läßt sich nicht einmal an Ilias und Odyssee nachweisen, fehlt auch den Romanen Goethes. Spielhagen mußte folgerichtig den Eingang der „Wahlverwandtschaften" verwerfen. Auch Spielhagens französischer Zeitgenosse Gustav Flaubert, der berufene Erzieher des französischen Erzählers vom Ausgang des Jahrhunderts, meinte es anders, wenn er der Dichtung Unpersönlichkeit vorschrieb. Flauberts Grundsatz, wie er ihn unter anderm in dem Briefe an Fräulein Leroyer de Chantepie vom 18. März 1857 ausdrückte, lautet, man solle sich nicht selbst dichten. Der Künstler sei in seinem Werk bloß enthalten wie Gott in der Schöpfung, unsichtbar und allmächtig, überall zu spüren, nirgend zu sehen. Flaubert dachte an den Verzicht auf alle Parteinahme; ihm lag in Gegensatz zu Spielhagen wenig daran, daß schlechte Menschen und schlechte Musikanten durch den Dichter den Lohn empfangen, der ihnen nach dessen Ansicht gebührt. Im entgegengesetzten Sinn faßte der bewußte Parteimann Spielhagen ausdrücklich seine Aufgabe.

Spielhagen schuf nach den Vorschriften seiner Lehre Meisterleistungen der Technik des Erzählens. Soweit Überwindung von technischen Schwierigkeiten ästhetischen Wert besitzt, muß seinen Romanen ästhetische Bedeutung zuerkannt werden. Wenn die eine oder die andere Stelle seiner Erzählungen nicht durchaus dem Gesetz entspricht, das er sich selbst gab, so bezeugt sie nur, wie schwer dieses Gesetz durchzuführen war. Es wirkte auf andere

erziehlich und förderlich. Das Gebot erlöste den deutschen Roman von vielem breitem Gerede, das in Augenblicken des Stockens der Handlung von bequemen Erzählern eingeschoben zu werden pflegte. Es verurteilte zugleich übermäßig streng, was nicht bloß dem Roman, auch dem Epos immer selbstverständlich gewesen war. Wohl zeitigten Versuche, die Forderung ganz zu erfüllen, manche wertvolle dichterische Neuerung. Allein Spielhagen lähmte zugleich das Stilgefühl und drängte das Erzählen in die Bahn des dramatischen Gesprächs, dem die Ausschaltung der Zwischenrede des Dichters unerläßlicher ist als der Erzählung. Dank Spielhagen mußte man eines Tages wieder erzählen lernen, nachdem zuletzt die Erzählung zu einer bloßen Folge von Rede und Gegenrede in Anführungszeichen geworden war, während dazwischen noch ein paar dürftige Sätze die üble Rolle von Bühnenanweisungen spielten. Schuld trägt Spielhagen auch an den geringen geistigen Ansprüchen, die der Roman nach ihm meist erhob, besonders in jüngster Zeit. Weil die Persönlichkeit des Erzählers selbst nicht laut werden durfte, trat eine geistige Leere sofort ein, sobald die Menschen des Romans aus geistig wenigbewegten Kreisen geholt wurden. Spielhagen zog schon, vielleicht um jungdeutsche Geistreichigkeit zu meiden, mehr und mehr Gestalten vor, die nicht über das Mittelmaß von Bildung hinausreichen.

Schon die Unwiderstehlichkeit, mit der sich Spielhagens Erzählertechnik durchsetzte, beweist die außerordentlich starke Wirkung, die er auf seine Zeitgenossen ausübte. Seine Romane, die in langer Reihe bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts aufeinanderfolgten, schrieben den größern Erzählungen auf Jahrzehnte hinaus überhaupt ihre Gesetze vor. Der Unterhaltungsroman schloß sich enge der Form an, die Spielhagen in den „Problematischen Naturen“ geschaffen und in seinen nächsten Leistungen weiterentwickelt hatte. Freilich geriet Spielhagen selbst allmählich ins Fahrwasser des Unterhaltungsromans. Als zu Beginn der achtziger Jahre neues Leben in deutscher Dichtung erwachte, richteten sich schärfste Angriffe gegen Spielhagen. Gleichwohl bewährte sich auch nachher der deutsche Roman immer noch vielfach als Weiterbildung von Spielhagens Form. Gottfried Keller, die Franzosen, die Russen wirkten lange nicht so in die Breite wie Spielhagen.

Noch vor Spielhagens Erstling umschrieb Wilhelm Heinrich Riehls Werk „Naturgeschichte des deutschen Volks“, das 1851 begann, die Aufgaben und die Stellung des Bürgertums in der neuen Zeit. Tatsächlich

widerstrebte Riehl dem Zug der Zeit. Er fürchtete ein überschnelles Anwachsen der Industrie und der großen Städte, er ahnte Gefahren, die sich rasch verwirklichen sollten. Er meinte, das deutsche gewerbfleißige Bürgertum auf einer Stufe festhalten zu können, die nicht der Vorteile mittelalterlicher Schlichtheit entriet. Der kommenden Mechanisierung des deutschen Lebens wollte er als einer der ersten einen Riegel vorschieben.

Wer diese Wünsche in die Dichtung versetzte, mußte zum bewußten Vorkämpfer des Philistertums werden. Wirklich pochten die Dichter, die über Gutzkow weiter hinausführten als Spielhagen und nach Kräften die übersteigerte Geistigkeit der Welt vor 1848 überholten, auf die Werte, die vom deutschen Philistertum dem Gedanken abgerungen worden waren. Die Welt hatte sich seit den Tagen der Kämpfe unserer Klassiker und Romantiker gegen Nicolai gründlich verändert. Der Geist war zu anspruchsvoll gewesen. Das materialistische Zeitalter entthronte ihn grundsätzlich. Die Freude an der Werkstatt, der Schreibstube, der Ratsstube wurde um so mehr wie etwas echt Deutsches empfunden, weil ja die Ritter vom Geiste, statt ihrer heimischen Vorläufer zu gedenken, lieber französische Gewährsmänner ins Feld geführt hatten. Das Ergebnis war eine Ertüchtigung deutscher Dichtung. Doch mehr und mehr ließ sich in ihr die Last verspüren, die von materialistischer Weltbetrachtung dem Schaffen der Phantasie auferlegt wurde.

Noch bot sich ein Mittel, der Phantasie zu Hilfe zu kommen: der Humor. Und abermals griff man, griffen auch die deutschesten der bürgerlichen Dichter nach der unterstützenden Hand des Auslands. Dickens war seit dem Ausgang der dreißiger Jahre bekannt geworden. In ihm entdeckte man mehr und mehr die eigene Erlebnisform. Neuste Wirklichkeit stellte sich in behaglicher Fülle dar. Die innern Reichtümer liebenswürdiger und ehrenwerter Menschen traten in Gegensatz zu den Seelenqualen des Lasters; dem Laster blieb Strafe nicht erspart. Humor nahm dem Gegensatz seine übermäßige Schärfe. Humorvolles Verständnis wurde Menschen von lächerlichem Gebaren zuteil. Übersatt der spitzen Verneinungen der französischen Literatur, ergötzte man sich doppelt an dem frohen Bejahen, das in Dickens' Zeichnung einer endlosen Reihe eigenwilliger Charaktere von vielfacher Mischung scheinbar widerspruchsvoller Merkmale sich erfreulich bewährte. Man stieß sich nicht an den Zügen des Schauerromans, die für Dickens unentbehrlich waren. Verglichen mit Sue, ja mit seinem Landsmann Bulwer, fügte Dickens diese Züge nur

maßvoll seinen Dichtungen ein. Freilich ließen sich Dickens' deutsche Bewunderer solche aufregenden Mittel auch nicht entgehen, selbst wenn sie sich ganz realistisch geben wollten. Augenscheinlich fühlt die Nachwelt in den Erzählungen deutscher Humoristen von damals den gelegentlich unüberbrückbaren Widerspruch zwischen einer absichtlich hausbackenen Welt und der krampfhaften Spannung von Verbrecherromanen viel stärker als die unmittelbaren Zeitgenossen.

Dankbar gestand Gustav Freytag zu, wie sehr ihm selbst Dickens zu innerer Gesundung verholfen habe. Seine ersten Versuche verwerteten für die Bühne immer noch das förderliche Muster der Franzosen, begnügten sich mit den Machtweibern und den müden Zerrissenen und erbrachten für seine spätere Dichtung nur den Gewinn sauberer und treffsicherer Führung der Handlung. Die „Journalisten" (1854) wurden ihm zum ersten und entscheidenden Schritt, seinen Humor von ironischem Weltschmerz zu befreien. Der Presse weihte er sich in seinen Anfängen. Was ihm da an Liebenswürdigem und Harmlosem aufgegangen war, vereinigte er in seinem Lustspiel. Der deutsche Journalist entpuppte sich als wackerer, vaterländisch gesinnter, politisch eifriger Gesell, der noch im Kampfe versöhnlich bleibt und den Besiegten schont. Ganz anders hatte Balzac die Pariser Presse vergegenwärtigt; er setzte sich allerdings hinterdrein auch nicht dem Vorwurf aus, daß er ein goldenes Zeitalter des Journalismus mehr aus der Phantasie als aus der Wirklichkeit geholt habe. Das Stück galt wegen des geistvollen Tons seiner Gespräche, noch mehr wegen seiner gutgeschauten Chargenrollen lange Zeit für das beste deutsche Lustspiel des 19. Jahrhunderts. Mit englischem, mit Dickens' Geschick, Originale verständlich zu machen, wetteiferte Freytag hier schon aufs glücklichste. Einen behäbigen, etwas geldprotzenhaften Weinhändler oder gar die weichmütige Strebernatur eines bettelarmen jüdischen Lohnschreibers zu unvergeßlichen Typen zu machen: das war die rechte Ausdrucksform von Freytags Humor. Piepenbrink und Schmock verdeckten die Schwäche des politischen Dilettantismus der „Journalisten", den nur das eine entschuldigt, daß er gut lustspielmäßig von dem Dichter selbst nicht zu ernst genommen wird.

Den klaren Aufbau der „Journalisten" übertrug Freytag mit Absicht in den Roman. Er kannte die Gefahren lockerer Episodenführung, die dem humoristischen Roman drohen. Die fast überängstlich strengen Vorschriften, die er später in der „Technik des Dramas" (1863) der Gliederung von Bühnendichtungen gab, beobachtete schon sein Roman aus der

Umwelt des deutschen Kaufmanns „Soll und Haben“ (1855). Freytag selbst schrieb diesem Roman den Bau eines Fünfakters zu: Einleitung, Aufsteigen, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe. Ausdrücklich merkte er an, daß „Soll und Haben“ zwar sechs Teile umfasse; notwendig aber wäre bloß die Fünfzahl gewesen. Nur weil der Stoff eine breite Ausführung der zweiten Hälfte notwendig mache, sei die Umkehr in zwei Bücher geschieden und so die Sechszahl erzielt worden. In einem Zeitalter, das von Formstrenge immer mehr und mehr absah, dem der Begriff künstlerischer Form völlig abhanden zu kommen drohte, ist der Bau von „Soll und Haben“ und sind die Absichten, die Freytag mit solcher Baukunst verfolgte, doppelt bedeutsam.

Der Roman „Soll und Haben“ suchte das deutsche Volk auf, wo es noch in seiner ungebrochenen Tüchtigkeit zu finden war: bei der Arbeit. Er kehrte zu der Auffassung zurück, die zur Zeit Friedrich Nicolais dessen Gesinnungsgenosse Joh. Jakob Engel durch den Roman „Herr Lorenz Stark“ (1801) im Gegensatz zu „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ und vor allem zu der ganzen Romantik betätigt hatte. Er rettete ein Stück des Philistertums für die Dichtung. Er tat es im Sinne Wilhelm Heinrich Riehls. Wohl ist Freytags Kaufmann sich bewußt, daß durch seine Hände die Güter der ganzen Erde gehen. Aber er wahrt alte, sichere Geschäftsbräuche und überläßt jedes kühnere Wagnis dem jüdischen Wucherer. Meisterhaft sind die beiden Reihen von Handelsleuten in sorgsamer Abstufung einer Fülle von Menschen getroffen. Stärker fesselt allerdings die Schicht, in der die volle Strenge der Selbstbescheidung nicht besteht. Schon der Deutschamerikaner Fink ist interessanter als der Held Anton Wohlfart, der zuletzt fast zu prosaisch nach dem alten Vorbild Wilhelm Meisters von falschen Tendenzen geheilt wird. Sie führen Anton in den Dienst verkrachten deutschen Adels und ins unsichere polnische Land. An Breite des gesellschaftlichen Bodens steht der Roman kaum zurück hinter Gutzkows Roman des Nebeneinanders. Er greift durch lebendige Abzeichnung der Nachtseite der Gesellschaft so weit hinüber in das Gebiet der Verbrecherromantik Sues, daß sich die Frage auftun kann, ob seine Wurzeln nicht zum großen Teil in diesem Boden stecken. Wie die Übersichtlichkeit des Aufbaus scheidet Freytags Humor „Soll und Haben“ endgültig von der Nachfolge Sues.

Dagegen herrscht der Humor minder kräftig in Freytags „Verlorener Handschrift“ (1864). Ein Kaufmannshaus vom Keller bis zum Dache zu verlebendigen, fiel dem Gelehrten Freytag, der zeitweilig an der

Universität Breslau Vorlesungen gehalten hatte, leichter als die Zeichnung deutschen Gelehrtentums. Dort ergab sich einfacher und selbstverständlicher das spannende Gegenbild. Hier geht es mit überschnellem Ruck weiter in eine Hofluft, die im Zeitalter „Emilia Galottis" uns begreiflicher erschiene als in der gewollt schlichten Umgebung von Freytags Gelehrten. Der deutsche Professor verfolgt übereifrig eine falsche Tendenz. Ihn befreit ein gesundes Landkind. Freytag lenkt ein in die Bahnen der Dorfgeschichten, die den Gegensatz zum ungesunden Treiben der Stadt entwickeln. Vor allzu enger Berührung mit Auerbachs Erzählungen bewahrt ihn Ilse, die Königskrone, die Freytags Saul auf der Suche nicht nach seines Vaters Eselinnen, sondern nach einer verlorenen Handschrift des Tacitus findet. Sie ist die erste der Germaninnen, die der künftige Dichter der „Ahnen" zum Leben erweckte. Altvererbte Stammesart gibt ihr die Kraft, in einer neuen Lebenslage sich zu behaupten, nicht wie ihr Gegenbild von Auerbachs Hand seelisch unterzugehen.

In beiden Dichtungen ist ein zielgewisser Realist am Werke. Freytag gab nachmals in den „Erinnerungen aus meinem Leben" (1887) selbst an, wieweit er aus Geschautem und Miterlebtem geschöpft hatte. Ihm war wichtig, die Echtheit von Nebenzügen zu erhärten. Den Geschäftsverkehr, wie ihn „Soll und Haben" schildert, kannte er aus seiner Breslauer Zeit; ein altes Patrizierhaus bot seiner Phantasie gute Anregungen. Beim Ausbruch der polnischen Umwälzungen war er selbst in die Nähe von Krakau gereist. Die Wuchergeschäfte jüdischer Händler hatte er gründlich kennengelernt, da er als Bevollmächtigter eines Verwandten jahrelang vor Gericht gegen einige von ihnen zu streiten hatte. Grundlagen haben besonders die Bilder aus dem polnischen Aufstand, die in „Soll und Haben" anzutreffen sind. Wenn hier die Polen blaue Kartoffelwagen und eine Feuertonne für feindliche Artillerie halten, konnte Freytag auch diesen Zug als echt und erlebt bezeichnen. Ähnlich ruhen episodische Einzelheiten der „Verlorenen Handschrift" auf Leipziger Eindrücken. Ja die beiden Hunde Bräuhahn und Speihahn sind sogar genaue Nachbildung der Wirklichkeit. Die männliche Hauptgestalt aber, der deutsche Professor, trägt Eigenheiten des großen Philologen und Freundes Freytags: Moritz Haupts. Das alles berichtet Freytag selbst. Neu war es, Studien nach dem Modell in solchem Umfang offen zuzugestehen, ja als Ehrentitel in Anspruch zu nehmen. Der freischaffenden Phantasie wurden die Flügel beschnitten. Keller ging da nicht so weit wie Freytag und wirkt noch echter.

Dem Schlesier Freytag glückt es am besten, wenn er wie in „Soll und Haben“ Heimatboden unter den Füßen hat. Wieviel für realistische Dichtung aus dem Lande zu holen war, in dem Deutsches und Slawisches gegensätzlich und doch sich wechselseitig bedingend und gestaltend zusammentrifft, hatte der sorglose schlesische Sänger Holtei bewiesen, ehe er selbst aus ungebrochener Freude an dem Gestaltenreichtum seiner Heimat zu erzählen begann. Von 1843 bis 1850 schilderte er die „Vierzig Jahre“ seiner ersten Lebenshälfte. Fast ebenso reich an Abenteuern ist diese Wirklichkeit wie der Roman „Die Vagabunden“ (1851), der im Gefolge von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ und von Tiecks „Jungem Tischlermeister“ zwar nicht die deutsche Sprechbühne heben will, dafür aber desto fesselnder das Treiben der Jahrmarktskünstler abspiegelt. Nur ab und zu gleitet Holtei aus ins Rührselige. Viel engere Grenzen zog er seinem leichtherzigen Humor in „Christian Lammfell“ (1853) und in den „Eselsfressern“ (1860). Eine ungewöhnliche Erzählerbegabung schränkte ihre beste Kraft ein. Sie bewies, daß auch der geborene Humorist scheitern muß, wenn ihm die höhere geistige Haltung fehlt, über die ohne Zweifel Freytag ebenso gebot wie Dickens, Freytags Vorbild.

Wilhelm Raabes Humor steht Dickens noch ein paar Schritte näher, meidet auch nicht die Gefahr überwuchernder Episoden. Freytag kennzeichnete einmal bei Gelegenheit Fritz Reuters die Gefahren, die der Humor dem Bau der Erzählung bringt. Besonders wer auf deutsche Weise die Geheimnisse des Gemüts breit enthülle, lockere gern den Zusammenhang der Handlung, die Verknüpfung der Einzelheiten, Bau und Führung der Ereignisse. Weniger bemühe er sich um Steigerung seiner Wirkungen. Ohne sonderliche Kunst reihe sich eine Anzahl schöngeschnittener Steine aneinander. Schärfer noch, gemäß seinen hohen Ansprüchen an die Kunst des Erzählens, wandte sich Spielhagen gegen die Bräuche der Humoristen. Er konnte sich auf Goethe berufen. Raabe treffen durchaus nicht unbedingt solche Einwürfe. Zuweilen baut auch Raabe seine Romane bewußt kunstvoll und mit berechneter Steigerung auf. Mehrfach zählen sie genau sechsunddreißig Kapitel; überdies runden sich dann je zwölf Kapitel zu einem vollen und abgeschlossenen Bild. Der Höhepunkt von „Abu Telfan“ (1867) liegt genau in der Mitte der Erzählung. Doch gewinnt bei Raabe, trotz solcher äußerlichen ziffermäßigen Genauigkeit der Einteilung, der Aufbau nicht die klare Übersichtlichkeit von Freytags Romanen. Sie lesen sich, ganz wie Spielhagens Erzählungen, leichter als Raabes breitbinflutende

Dichtungen. Raabe ist im Grunde musikalischer, nicht tektonischer Dichter. So liebt er starkbetonte Leitmotive. Indes auch von dem Tektoniker Freytag werden sie nicht gemieden. Sie sind selbstverständlich bei einem Erzähler, der wie Otto Ludwig von der Musik kam und gewöhnt war, sich die künstlerischen Handgriffe des Dichtens aus der Musik zu deuten. Bei Raabe ist es zuweilen nur das wiederholte Ertönen eines Geräuschs. Zuweilen kehren ganze Sätze wieder, formelhafte Lieblingswendungen eines Menschen, der in der Erzählung eine führende Rolle spielt. So schwelgt der Held des Romans „Stopfkuchen“ (1891) in seinen Redensarten und bringt immer wieder seinen Leibspruch „Heraus aus dem Kasten“.

Eigentümlich untektonisch ist die Art, wie „Stopfkuchen“, auf den der Dichter selbst große Stücke hielt und der für eins der reifsten Werke Raabes gilt, die Form der Rahmenerzählung gestaltet. Der Berichterstatter schreibt auf der Heimfahrt nach Südafrika nieder, was er unmittelbar vorher auf deutschem Boden und in seiner Vaterstadt erlebt, und besonders, was und wie es ihm sein Jugendfreund Stopfkuchen erzählt hat. Die Niederschrift wechselt mit kurzen Angaben über Vorgänge der Seereise. Verwandt oder gegensätzlich, mit einer Neigung zu Gleichnishaftem, klingen die Erlebnisse auf See hinein in die Geschichte Stopfkuchens. Was Stopfkuchen selbst in breiter Redseligkeit erzählt, wird überdies immer wieder unterbrochen von Zwischenreden anderer und von Angaben über die wechselnden Geschehnisse, die sich während der Mitteilungen Stopfkuchens abspielten und sich in sie hineinschoben. Aus solch mehrfacher Abtönung ergibt sich eine fast unentbehrliche Abwechslung. Denn trotz aller gewinnenden Eigenheiten des ebenso rauhbeinigen wie feinfühligen Erzählers Stopfkuchen war es kein kleines künstlerisches Wagnis, den wortreichen Plauderer seine umschweiffrohe Redseligkeit durch einen ganzen langen Roman hindurch betätigen zu lassen. Der Berichterstatter beklagt selbst das Ermüdende von Ergüssen, die nur selten andere zu Wort gelangen lassen. Stopfkuchens Frau aber umschreibt mit dem Humor, den sie ihrem Gatten abgeguckt hat, seine Berichterstattung: „Du erzählst freilich den ganzen Tag durch nach deiner gewöhnlichen Art das Schlimmste und das Beste, das Herzbrechendste und das Dummste, wie als wenn man einen alten Strumpf aufriwwelt.“ Um allen selbstgeschaffenen Hindernissen obzusiegen, um ihnen zum Trotz eine starke Spannung zu wecken, bietet Raabe allerdings die Geheimnisse einer dunklen Mordtat auf und läßt zuletzt Stopfkuchens Bericht in der längsterwarteten Enthüllung gipfeln.

Raabe mochte solche musikalisch lockere und doch zu kraftvollen Schlußwirkungen hindrängende Form als etwas Echtdeutsches empfinden. Seine Stärke ist ja das enge Band, das ihn mit dem Boden seiner norddeutschen, braunschweigischen Heimat verknüpft. Der Magdeburger Spielhagen oder der Schlesier Freytag wurzelten nicht gleich kräftig im heimischen Boden, ließen sich leicht verpflanzen, hatten nicht ein gleich starkes Gefühl für den Kern norddeutschen Wesens. Ging Spielhagen nicht schlechtweg mit dem Fortschritt deutscher Entwicklung zum Machtstaat, verharrte Freytag mit Riehl bei dem Wunsche, in übereiliger gesellschaftlicher Weiterbildung nicht die Vorzüge des guten Alten aufzugeben, so dreht sich Raabes Sinnen um die eine schwere Frage, deren Bedeutung in unsern Tagen sich unabweislich aufdrängt: wie ist der Grundzug deutschen Wesens in einem Zeitalter fortschreitender Mechanisierung zu schützen, die solchem Wesen beträchtlich widerspricht? Bis ins 20. Jahrhundert konnte Raabe den unaufhaltsamen Umwandlungsvorgang angstvollen Auges beobachten. Er stritt in seinen Schöpfungen so eifrig für das echte Alte, daß er irrtümlich zum Gegner des neuen Deutschen Reichs, zum Anwalt des Volks der Träumer gestempelt werden konnte, für die in Bismarcks Schöpfung kein Raum sei. In Wirklichkeit rief er ein Geschlecht, das sich nur zu willig den bequemen Genüssen einer materialistisch eingeschränkten, an geistigen und sittlichen Ansprüchen armen Zeit hingab, zum alten und fast vergessenen seelischen Schwung von Kants ethischem Idealismus auf. Dieser Dichter des deutschen Bürgertums war zugleich ein schroffer Verächter des halbgebildeten Bourgeois, der gern den überlegenen Zweifler spielt und nur einen rohen und albernen Mephisto darstellt. Raabe ahnte die schwere Aufgabe, die heute sich schärfer erfassen läßt: die reichen neuen Ergebnisse der Naturwissenschaft und der Technik einem bindenden sittlichen Gedanken ein- und unterzuordnen. Erzürnt schalt er, wenn er auf ichsüchtige Ausnutzung der Gewinne traf, die eine mächtig emporstrebende Entwicklung dem Deutschen eintrug.

Raabe geht im Kampf gegen die Erscheinungen, die ihm bedrohlich vorkommen, bis zu herber Ironie, ja bis zur Ungerechtigkeit. Dieser Meister auf dem Gebiet drolliger und borstiger Käuze mit seiner ungebrochenen Freude an einem Menschentum, das hinter rauher Schale einen reichen Besitz an Liebe und Mitgefühl verbirgt, dieser Schöpfer Knövenagels (in „Fabian und Sebastian“ von 1882) und Stopfkuchens und ihrer Wahl-

verwandten gerät ins Verdüsterte des Pessimismus, wenn er das feindselige aufspürt, das für ihn im Leben enthalten ist.

Als er 1857 mit der „Chronik der Sperlingsgasse" anfing, hielt er freilich noch, nach Form und Gehalt ein Nachfahr Jean Pauls, bei stimmungsreicher Versinnlichung idyllischen und weltfernen, äußerlich armen und innerlich reichen Lebens. Raabe selbst leugnete, von Jean Paul abhängig zu sein. „Der Hungerpastor", „Abu Telfan" und „Der Schüdderump", die von 1864 bis 1870 hervortraten, zeichneten seine menschlichen und künstlerischen Absichten schon in greifbarerer Form. Der knorrige Sonderling, dem es in der Welt nicht glücken will, und der gewissenlose Streber, der äußere Erfolge einheimst, seelisch aber untergeht, steigern die verwandten Gegensätze von Freytags „Soll und Haben". Stilles Glück gedeiht nur in der Abgeschiedenheit. Abgelegene Nester, einsame Häuser, Höfe, die von der Straße abliegen, Giebelzimmer, zu denen der Lärm der Straße nicht hinaufdringt, sind die Inseln, zu denen die Unweltläufigen flüchten. So wird Raabe zum norddeutschen Gegenstück Stifters und gewinnt den Menschen seiner Heimat ab, was der Österreicher auf seinem Boden erschaut hatte, wird er zum Bewahrer eines heimlichen Deutschlands, das längst im Verschwinden ist. Rousseauisch ist es ihm Natur im Widerspiel zur verderblichen Überkultur der Stadt. Die große Welt gerät dabei in seiner Hand etwas abenteuerlich romanhaft. Er kannte die Welt, die er zu deutscher sittlicher Strenge erziehen wollte, zu wenig. Da macht sich fühlbar, daß er selbst nur selten, nur früh und ungern den engen Umkreis seiner nächsten Heimat überschritt und große Städte fast völlig mied. Er kannte sie besser aus den Romanen des ältern Dumas als aus der Anschauung. Gleichwohl zog er seinen Erzählungen weder zeitlich noch örtlich enge Grenzen. Er geht bis ins Mittelalter zurück und wagt sich nicht nur nach Paris oder ins Prager Getto, auch in überseeische Gebiete. Dieser Dichter einer realistischen Zeit legte wenig Wert auf Beobachtung, die an Ort und Stelle gemacht wird. Er bewies auch, daß es auf solche Beobachtung nicht immer ankomme. Allein er las viel, verriet auch gern seine Belesenheit in seinen Erzählungen und übernahm, indem er sich auf sachliche Angaben anderer Dichter stützte, zuweilen Züge der Gestaltung, die seinem Wesen widersprachen. Und so widerfuhr es auch diesem urdeutschen Dichter, die überstarken und unkünstlerischen Handgriffe französischer und englischer Schauerromane zu üben. Da gibt er seinen Humor auf, da läuft er notwendigerweise Gefahr, seine eigentlichen Absichten mißverstanden zu sehen.

Nicht nur aufs Komische mehr bedacht, auch ungebrochener ist der Humor Fritz Reuters. Das herzlich unschuldige Opfer der Demagogenverfolger verlor in jahrelangem Gefängnis weder sich selbst noch den Zusammenhang mit seinem Volke. Als Reuter endlich nach der Krönung Friedrich Wilhelms IV. dank seinem mecklenburgischen Landesherrn wieder auf freien Fuß kam, hätte ihm nahegelegen, haßerfüllt einzustimmen in den aufrührerischen Sang der politischen Dichter. Er wurde Landmann und schrieb nur beihin zur Erholung im Platt seiner mecklenburgischen Heimat die Verse auf, die endlich 1853 als „Läuschen un Rimels" erschienen, ihn berühmt machten und zum Schriftstellerleben bekehrten. Bloß einmal, in „Kein Hüsung" (1858), erzählte er von dem Leid, das dem gesellschaftlich Bedrückten durch obrigkeitliche Grausamkeit erstehen kann, und schrieb nur beihin zur Erholung im Platt seiner mecklenburgischen jungen Bauern, der, behandelt wie ein Leibeigener, zum Mörder wird, auf den versöhnlichen Schimmer seines Humors.

Klaus Groths „Quickborn" war ein Jahr vor Reuters erster Sammlung erschienen. Der Streit über größere oder geringere Echtheit, der aller Dorf- und Dialektdichtung anhaftet, kam auch diesmal zum Austrag. Groth eröffnete den Angriff in überkräftiger Abwehr von R. Prutz' Behauptung, Reuter stehe minder als er unter dem Einfluß neuster Bildung. Reuter blieb die Antwort nicht schuldig, Groth erkannte später, daß er zu weit gegangen sei und äußerte sich billiger über Reuter. Zu einer Aussöhnung kam es nie.

Groth wollte die plattdeutsche Dichtung, die mehr als anderthalb Jahrhunderte vor breiterer Öffentlichkeit geschwiegen hatte, wieder dem Gebildeten wertvoll machen. Er befürchtete, Reuters Wirklichkeitsfreude könne solcher Absicht in den Weg treten, und bekämpfte ihn mit Einwänden, wie sie nachmals den naturalistischen Schmutzmalern entgegengehalten wurden. Der oberbayrische Dialektlyriker und temperamentvollere Nachfahr Kobells, Karl Stieler, vor dessen urwüchsigen Bauern selbst Scherer erschrak, sagte 1876 im Vorwort seiner Sammlung „Weil's mi freut" Treffendes zugunsten gewisser Lieblingswörter des Bauern und gegen den Wunsch, den Werktagsstaub abzubürsten. Die tiefen Herzenslaute würden nicht beeinträchtigt, wenn der Bauer auch in der Dichtung so grob bleibe, wie er wirklich ist. Stieler dachte nicht an Groth und Reuter, aber er rechtfertigt ebenso Reuter wie Gotthelf und dessen wahre Nachfolger. Groth und Reuter legten es allerdings nur zum Teil auf Bauerndichtung an. Sie

wollten ein ganzes Volk sich aussprechen lassen, Groth den Dithmarschen, Reuter den Mecklenburger. Groth entzückte einen unmittelbaren Stammesgenossen von den hohen künstlerischen Ansprüchen Hebbels; Reuters viel umfangreicherer Leserkreis reicht bis an den Südfuß der Alpen. Hebbel fand in Groths „Quickborn" die strengen Forderungen erfüllt, die er an echte Lyrik stellte, Reuter kommt an die lyrische Erlebniskraft Groths oder von dessen schottischem Liebling Robert Burns nicht heran, er bleibt leicht im Schnurrig-Anekdotischen stecken.

Wie gut das mecklenburgische Platt zu breitausgesponnener Wiedergabe humorvoller Anekdoten taugt, bezeugte gleichzeitig mit Reuter sein Landsmann John Brinckman, der schon 1855, also vor Reuter, in „Kasper-Ohm un ick" eine mundartliche Erzählung von beträchtlichem Umfang erscheinen ließ. Allein Reuter steigerte den launigen Erzählerton Brinckmans, der bloß Anekdote an Anekdote reiht und auf den Stammtisch zu rechnen scheint, zu den umfangreichen und geschlossenen Leistungen seiner Dichtungen in ungebundener Rede. Das war auch für Groth unerreichbar. Er mußte Reuter überlassen, den Schritt zu tun, den selbst Gotthelf nicht gewagt hatte: in einer abgerundeten größern dichterischen Darstellung die Mundart von Anfang bis zum Ende durchzuführen. Mag dieses Geschenk Reuters die deutsche Dichtung zuweilen auf bedenkliche Pfade verlockt haben, es zeitigte doch durch Jahrzehnte hindurch einen beträchtlichen Schatz von Dichtungen sogar auf den Höhen der Literatur und durchaus nicht bloß im Umkreis des Romans. Noch wenn Gerhart Hauptmann in ganzen umfänglichen Dramen die schlesische Mundart festhielt, trieb er nur weiter, was Reuter begonnen hatte; denn Reuter hatte zuerst bewiesen, daß mundartliche Dichtung sich an das ganze deutsche Lesepublikum richten und es für sich in Anspruch nehmen dürfe.

Die Kunst, die von Reuter an seine Arbeiten gewendet wurde, wird leicht unterschätzt wegen der schier selbstverständlichen Gemächlichkeit seines Erzählertons. Die Wiedergabe seiner Gefängniserlebnisse „Ut mine Festungstid" (1863) und sein Hauptwerk „Ut mine Stromtid", das unmittelbar nachfolgte und die Eindrücke seiner Landwirtzeit spiegelte, wirken wie ein langsames und bequemes Sichweiterschieben von Menschen, erheben sich indes zu einer Kunstform, die der Lebensfülle und Wahrheit des Berichts wohlangemessen ist. Läßt dort der Humor einen erlösenden Abglanz selbst auf traurige Begebnisse fallen, so gewinnt er hier die Kraft, ein ganzes Volk in allen seinen Schichten zu erfassen und zu durchdringen, aus diesem

Volk obendrein eine Gestalt von typischer Bedeutung in Onkel Bräsig zu holen. An Bräsig reicht keiner der Menschen Freytags heran; und sie sind doch weit lebendiger als die Mehrzahl von Romanfiguren, die auf deutschem Boden aus dem Wunsche erwuchsen, jungdeutsche verstiegene Männer und Frauen zu verdrängen. Schmock ist ein geflügeltes Wort geworden, in Bräsig erkennt sich ein guter Teil der Norddeutschen wieder. Auch Raabe, rastlos auf der Suche nach eigenwilligen Sonderlingen deutscher Prägung, schuf keinen Menschen, der seinem Volk so lebendig geworden wäre wie Bräsig. Sogar Reuter konnte Bräsig nur aus der Gegenwart holen, nicht wenn er in die Zeit der Befreiungskriege zurückging oder wenn er ein Abbild Mecklenburgs entwarf, wie es am Ende des 18. Jahrhunderts in überbescheidener Nachahmung des Ancien Régime gewesen war.

Bräsig ist Mecklenburg, die Heiteretei ist nicht Thüringen, aber sie ist eines der prächtigsten Geschöpfe dichterischer Gestaltungskunst im Zeitalter des aufsteigenden Realismus. Die Thüringer Kleinstadt für die erzählende Dichtung zu gewinnen, die ein Stück deutschen Landes, dessen landschaftliche Stimmungen und Volksleben ausschöpfte, ist der „Heiteretei" (1855) und ihrer Fortsetzung ebenso geglückt wie dem Roman „Zwischen Himmel und Erde" (1856). Doch Otto Ludwig zielte höher als etwa Melchior Meyr, der gleichzeitig in seinen „Erzählungen aus dem Ries" verwandte Bahnbrecherarbeit für seine Heimat, die Gegend um Nördlingen, leistete, überzeugt, nicht bloß auf Auerbachs Spuren zu gehen. Dickens' Humor herrschte auch in Ludwig und er bewährte ihn besonders in der Umwelt der Heiteretei, die von drolligen Originalen strotzt. Ludwig nutzte überdies die künstlerischen Mittel von Dickens, die er nicht minder eifrig untersuchte als die Technik Shakespeares. Vom großen Drama kam er ja, zunächst nur um leichtern Geldverdienstes willen, zum Roman. Da indes den Erzählungen kein Trauerspiel folgte, da er zu früh dahinging, um die Ergebnisse seiner erneuten Ergründung dramatischen Gestaltens an einem abgeschlossenen Werk zu bewähren, so bilden seine Romane die Spitze seiner gesamten dichterischen Entwicklung; sie weisen wirklich in die Zukunft und gelangen auf eine Höhe, die nur spät ganz gewürdigt ward. Dem Dramatiker Ludwig war an Dickens' Menschen aufgegangen, daß sie tatsächlich durchgespielte Rollen darstellen. Die besondern Kennzeichen solcher bühnengemäßen Erzählungskunst übernahm auch Ludwig: die stehenden Redensarten und Bewegungen, die der Rolle die Züge einer Charge leihen. Er wollte aber mehr leisten als eine ausgiebigere Verwertung von Dickens'

Erzählungsmitteln, besonders in „Zwischen Himmel und Erde". Griffen seine Zeitgenossen auch dort ins alltägliche Leben hinein, wo es scheinbar der Poesie widersprach, so faßte er die „Flucht vor dem Trivialen" geradezu wie ein Hemmnis echter Poesie auf. Die Sucht, zu frappieren, die er bekämpfte, war ja der Zeit vor 1848 eigen gewesen, sie mußte überwunden werden, aber sie bestand noch bei vielen, die weit über das Jungdeutsche hinausgeschritten zu sein meinten. Ludwig gelangte folgerichtig zu dem Schlusse, daß auch im engen thüringischen Kleinstadthaus seelische Kämpfe von shakespearischer Wucht zu entdecken seien. Daß die Naturgeschichte der Leidenschaften sich auf dem schlichten Boden des deutschen Hauses ebenso ergründen lasse, wie in der Welt Shakespeares, meinte er durch Gotthelfs Erzählungen bestätigt zu sehen.

Bewußt ging der Roman „Zwischen Himmel und Erde" den Wettkampf mit Shakespeare ein. Für Ludwig war ja Shakespeare vor allem der unvergleichliche Seelenkenner, den er gegen Schillers andersgedachte Meisterdramen ausspielte. Nach Shakespeares Vorbild wollte Ludwig das Werden und Wachsen eines besondern seelischen Verhaltens zum Rückgrat der Handlungsdichtung erheben. Er versuchte das in „Zwischen Himmel und Erde" und schuf den deutschen psychologischen Roman. Die Scheu vor der Belastung eines zu zarten Gewissens ist in Ludwigs Apollonius zur Leidenschaft geworden. Wie Othello oder Romeo durch ihre Leidenschaft sich verirren, wie ihre Leidenschaft andere ins Unglück hinabzieht, so soll bei Ludwig die seelische Anlage des Allzugewissenhaften, des gebornen sittlichen Hypochonders, im Widerspiel zu leichtherziger Gewissenlosigkeit die Voraussetzung tragischen Leids werden. Etwas an sich Wohlberechtigtes, Gutes, Edles, ja Großes bringt durch übermäßige Steigerung Unheil. Diese allmähliche Steigerung vollzieht sich Zug um Zug. Hier liegt das Neue des Romans. Kaum der Seelentaucher Dostojewski führt seine Menschen gleich folgerichtig Schritt für Schritt vorwärts. Ludwig nahm den Erzählungen des Russen, die einige Jahre später entstanden, auch noch in der Seelenentwicklung von Apollonius' Bruder das Werden eines Mörders vorweg. Wie Ludwig das deutsche Volk bei der Arbeit aufsuchte, unmittelbar nach Freytags Kaufmann den Schieferdecker ins Werk setzte und so, lange vor Zolas verwandten Griffen, ein Gewerbe in den Mittelpunkt des Vorgangs rückte, vor Ibsen den Gefahren, denen sich ein Turmbesteiger aussetzt, dichterische beklemmende Wirkungen absah, all das fällt kaum ins Gewicht neben der Tatsache, daß er den Russen und den neuern Franzosen,

die vom Naturalismus ausgingen, im psychologischen Roman zuvorgekommen ist, in der Erfassung kleiner und kleinster Züge des Seelenlebens, in der schier überraschenden Aufdeckung unbeachteter und doch bedeutsamer Augenblicke des Fühlens und Sinnens. Das Stoffliche allein entscheidet auch diesmal nicht, ist auch nicht so ganz neu, daß schlechtweg von einer Entdeckung gesprochen werden könnte.

Otto Ludwig berief sich auf den Schweizer Jeremias Gotthelf und ließ sich von ihm bestärken in seiner Ablehnung der Flucht vor dem Trivialen. Die putzigen Menschlein, die sich um die Heiteretei herumbewegen und ihr das Leben schwer machen, gelten vielen als deutsche Seldwyler. Von dem Gipfel, den die Romane Ludwigs bedeuten, ist der Weg nicht weit zu der Schweizer Kunst Gottfried Kellers. Es ist, als hätte der Züricher das beschwerliche Erbe nicht zu überwinden gehabt, das den zeitgenössischen deutschen Dichtern wie ein Alp auflag. Er tat in seinen jungen Jahren mit an der politischen Dichtung, deren Vertreter sich zum Teil nach Zürich geflüchtet hatten. Aber rasch bekehrte er sich von vagem Revolutionär- und Freischärlerwesen zu ehrlicher Hochschätzung marmorfester politischer Form. Dem Schweizer war ja die politische Unabhängigkeit, nach der die übrigen Deutschen suchten und um derentwillen sie ihre Dichtungen mit politischen Erwägungen füllten, ganz selbstverständlich. Er brauchte die Umwege Freytags nicht zu gehen, nicht das Leid Reuters zu erleben, nicht mit Raabe in eine weltferne Idylle zu fliehen. Wollte er vollends das Wesen des Menschen seiner Epoche aussprechen, so beeinträchtigte ihn nicht der Gedanke, wieweit dieser Mensch den politischen Ansprüchen des Nachmärz gewachsen sei oder ob er etwa vor 1848 etwas versäumt habe. Der „Grüne Heinrich“ wirkt daher schon in erster Gestalt (1855) allgemeinmenschlicher als die gleichzeitigen Versuche Gutzkows, den Menschen des Zeitalters zu erfassen, ja als die weit jüngern Spielhagens. Kellers Humor geht nicht mit Raabe oder vollends mit Reuter vorzüglich dem Komischen nach und legt mindern Wert darauf, den Originalen Freunde zu werben. Er steigert sich zu einem fast allseitigen Verständnis der Menschen, zu einer ungemeinen Fähigkeit, jeder Seele ihren eigenen Willen abzusehen. Gegen Keller gehalten, weisen fast alle Dichter seines Zeitalters einen Zug von Selbstgerechtigkeit, sogar Ludwig. Keller besitzt die verstehende Weite des Blicks, die zu Goethes besten dichterischen Eigenschaften zählt. Wird Keller einmal unwirsch gegen eine oder mehrere seiner Gestalten, so ärgert ihn sicherlich deren Selbstgerechtigkeit. Erbarmungsloseres als die Geschichte seiner drei gerechten, d. h. selbst-

gerechten Kammacher hat er nicht geschrieben. Am liebsten blickt er gleich einem guten alten Himmelsvater aus der Kinderbibel mit unendlichem Wohlgefallen und doch nicht wenig belustigt auf seine eigenwillige Schöpfung herunter. Ricarda Huch nennt diesen Grundsatz Kellers sein göttliches Umfassen und lächelndes Durchschauen. Er ersparte dem Dichter, gleich Spielhagen und gleich der Mehrzahl seiner Zeitgenossen seine Menschen in schwarze und in weiße zu scheiden. In einem Zeitalter des sittlichen Relativismus und in der erzählenden Form, die solcher Betrachtungsweise am nächsten entgegenkam, war dichterische Parteinahme der Gefahr ausgesetzt, stillos zu erscheinen.

Wer in wissensdurstigen Schweizer Dörfern oder Städtchen vom Rednerpult aus ein Wort für den Menschen und den Dichter Keller wagt, bekommt leicht hinterdrein etwas zu hören von dessen ungeordnetem Leben, von seiner beträchtlichen Neigung zum Alkohol, gelegentlich auch noch Schlimmeres. Er war ein Mensch, dem nichts Menschliches fremd blieb, und er war sich dessen vollauf bewußt. Er besah sich selbst mit gleich launigem Blick wie seine Schöpfung. Er kannte seine Schwächen, verbarg sie nicht und machte sich gern den Spaß, andächtigen Verehrern und besonders Verehrerinnen sich von irgend einer recht unerquicklichen Seite zu zeigen. Seinem ungemeinen Feingefühl war jede Huldigung zuwider; er begegnete ihr mit rauher Abwehr. Allein er war kein Zigeuner, der sich grundsätzlich dem Weltbrauch entgegenstellte und auf das Vorrecht des Dichters pochte. Es ehrt seine Vaterstadt, daß sie den anerkannten, aber noch lange nicht berühmten Dichter trotz manchem Purzelbaum seiner Jugendjahre zum Staatsschreiber wählte. Es ehrt Keller, daß er treufleißig durch viele Jahre das beschwerliche Amt versah, den Helikon um der Akten willen aufgab und erst nach redlich abgeleisteter vaterländischer Arbeit zu seinem Dichterberuf zurückkehrte.

Er wußte, was den Menschen um 1850 plagte. Eine problematische Natur ist auch sein „Grüner Heinrich". Aber weil Keller unbeirrbar das Reinmenschliche herausholte, glückte ihm, was nur den Auserlesenen gelingt: einer neuen Entwicklungsstufe menschlichen Verhaltens ihr neubetontes Erleben im dichterischen Bilde zu weisen und es ihr so zu heiligen. Noch die zweite Bearbeitung des Romans, die 1879—80 erschien, behielt, nachdem die erste Fassung nur wenig ins Weite gedrungen war, diesen Vorzug eines erlösenden Worts für viele. Bis zu den Anfängen des Naturalismus fand sich der neue Mensch wieder im „Grünen Heinrich".

Keller hatte sich selbst so rückhaltlos ausgesprochen, daß andern nur übrigblieb, ihr eigenes Erleben an seinem zu messen.

Ungebärdig ist die Formung des ersten „Grünen Heinrich". Keller ließ den Anfang drucken, ehe das Werk abgeschlossen war, und verschuldete dadurch den grotesken Bau. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" schrieben auch ihm noch ihre Bräuche, ja einzelne Nebenzüge vor. Er begann gleich Goethe eine Er-Erzählung an tauglich hervorragender Stelle und schob, das Vorausliegende nachzuholen, einen Ich-Bericht über die Anfänge seines Heinrich ein. Der Einschub wuchs derart an, daß der Umarbeitung nur übrigblieb, ihn an den Anfang zurückzubringen und den Rest aus der Er- in die Ich-Form umzuwandeln. Der erste „Grüne Heinrich" ist die Geschichte eines glücklich-unglücklich Veranlagten, der durch den Unverstand seiner Lehrer früh von der Schule verwiesen wird, unter der allzu weichen Hand der Mutter wohl zu starker Erlebnisfähigkeit, nicht zu gedeihlich fortschreitender Ausbildung gelangt, auch aus Mangel an Mitteln als Maler über Dilettantismus nicht hinauskommt, sich in München fast ganz verliert, dann wohl wieder zu neuem Aufschwung und zu bessern Lebensaussichten emporsteigt, darüber aber seine heiligste Pflicht versäumt und bei der Heimkehr die Mutter tot vorfindet. Sie war gestorben, weil sie den Sohn im Unrecht glaubte. Er stirbt ihr rasch nach.

Heinrich verfolgt eine falsche Tendenz und scheidet aus dem Leben in dem Augenblick, da ihm der rechte Weg erkennbar wird. Goethe und seine Nachfolger hatten besseres Glück für ihre Lebensdilettanten bereit. Keller tilgte später den „zypressendunklen Schluß". Er machte es seinem Heinrich nicht leichter. Wohl war ihm klar geworden, daß auch problematische Naturen und Lebensdilettanten von seiner und von Heinrichs Art im Leben zu festerer Selbstzucht kommen können. Allein der grüne Heinrich endgültiger Gestalt, der nicht leicht und schnell aus dem Leben scheidet, hat dafür ein ernstes und schweres Verzichten zu bewähren. Ihm steht, nur als Freundin, nicht als Lebensgefährtin, die Frau zur Seite, die in seiner Jugend seine Sinne betört hatte. Zwiespältig war durch sie sein Liebesempfinden geworden. Die Zeichnung der Liebe zu dem zarten Landkind, das in Heinrichs Herzen mit der klugen schönen Frau ringt, die gegensätzlichen Regungen, die der grüne Heinrich um beider willen in sich erlebt, sind schon in der ersten Fassung der Höhepunkt dieser Generalbeichte, die neben wirkliche Vorgänge aus Kellers Jugendjahren freie Schöpfung der dichterischen Phantasie setzt. Kellers

reines und echtes Gefühl für innere Wahrheit tilgte nachträglich bestechende Episoden dieses Liebeshandels, die den Eindruck wachrufen könnten, dem Vorrat der Romane aus der Nachfolge „Wilhelm Meisters“ zu entstammen. So durfte der grüne Heinrich nicht länger das geliebte Weib in nächtlichem Bade erblicken. Trotz der Einsprache von Freunden wie Theodor Storm verschwand der menschlich und künstlerisch starke Auftritt, der wirkt wie ein Stück griechischer Götterwelt, kühn hineinverpflanzt in Schweizer Landschaft. Doch zu unermüdlich war Stoffverwandtes seit langem von deutschen Erzählern abgewandelt worden; es blieb auch noch später schier unentbehrliches Bestandstück deutschen Romans.

Keller verfügte über ungemeines Feingefühl für das, was dem Stil seiner Erzählungskunst entsprach. Er schuf nach dem innern Gesetz einer Kunst, die noch in materialistischer Zeit die hohen Überlieferungen goethischen Gestaltens wahren wollte und daher um so mehr gedämpfte Wirkung, echte Größe in schlichter Einfachheit erstrebte, im Sinn einer Welt, die auf stolze Gebärde verzichtete. Besser als die große Mehrheit seiner dichtenden Zeitgenossen empfand Keller, wie durchaus alles Schauerromanhafte abwich von der Haltung, die solchem Formwillen entsprach. Kellers Brief vom 15. November 1878 an F. Th. Vischer über dessen Roman „Auch Einer“ legt mit unbeirrbarer Sicherheit den Finger auf die eine Stelle des Meisterwerks, die tatsächlich einen Zug übler französischer Schauerromane übernimmt. Wie wenig das zu dem deutschen Gepräge des Buches passe, hebt Keller ausdrücklich hervor.

Keller selbst ging nicht in die Schule der neuen Franzosen, mochte er immerhin Balzac rühmen, wenn er ihn zur Zeit der Entstehung des „Grünen Heinrich“ auf verwandter Bahn antraf. Lieber waren ihm Franzosen des 18. Jahrhunderts. Aber die Voraussetzungen seines eigenen erzählenden Schaffens sind an anderer Stelle zu suchen, sind Cervantes, Goethe, Jean Paul und Shakespeare.

Solchen Vorbildern vertrauend, hatte Keller den Mut, dann und wann auch kräftigere Farben aufzutragen und sich zur Groteske zu steigern. Seine zahmeren Freunde erschraken vor solchen „Batzen“, wie sie es nannten. Vischer vertrug Kellers Ritter Maus den Zahllosen (in der Legende „Die Jungfrau als Ritter“) nicht, der zum Zeichen seiner Stärke sich die Haare sechs Zoll lang aus der Nase wachsen läßt und in zwei Zöpfchen, geschmückt mit zierlichsten Bandschleifen, flicht. Keller gab die „Schnurre“

so wenig auf wie Verwandtes. Gute Kenner des Deutschschweizers werden in solchen übermütigen Einfällen vielleicht etwas Echtschweizerisches erblicken.

Verzichtende Liebe künden wie der „Grüne Heinrich" auch Kellers Gedichte, die Liebe eines Mannes, dem das Weib etwas Beseligendes bedeutete und der doch immer das rechte Wort verpaßte. Kellers Erzählungen vergegenwärtigen die Seele und die äußere Erscheinung des Weibes in so vielgestaltiger Abtönung, es gewinnt da von der strengen, kraftvollen Hausmutter bis zur leichtbeschwingten, zierlichen, neckischen Lichtgestalt so viele Abstufungen, daß diesem rauhen und widerborstigen Mann der Ehrenname eines Frauenlob gebührt. Mag er mit Absicht im Leben und in der Dichtung nicht immer bei edlen Frauen angefragt haben, was sich ziemt, er gab wie fast alle großen Dichter der Weltliteratur, wie Shakespeare und Goethe dem Weib ein seelisches Vorrecht vor dem Mann. Sie erzieht und sie beglückt den Mann, sie bewahrt ihn vor dummen Streichen. Noch die Seldwylerin fährt bei Keller besser als der Seldwyler.

Etwas von den grundsätzlichen Falliten aus Seldwyla hat auch der grüne Heinrich, besonders in der Urform, an sich. Sie alle, diese Schweizer Abderiten, sind dem Kampf mit dem Leben wenig gewachsen. Der Landsmann Rousseaus und Pestalozzis, gut schweizerisch und trotz vielfachen Gegensätzen zu Gotthelf gleich ihm gern geneigt, im dichterischen Gewande zu belehren und zu erziehen, ging von dem einzelnen „Grünen Heinrich" 1856 weiter zu den vielen „Leuten von Seldwyla", von einem typischen Menschen der Zeit zu einem Typus des Schweizers, der weitabliegt von dem Verhalten der Eidgenossen in Schillers „Tell", ja in Kellers Darstellung wie absichtlicher Spott über weitverbreitete, besonders in Deutschland gang und gäbe Vorstellungen vom Wesen des Schweizers wirken kann. Tatsächlich umschrieb er nur den Typus des leichtherzigen Projektenmachers, der in der Jugend genießt und im Alter darben muß, traf also auch diesmal etwas Allgemeinmenschliches, wahrte indes in der Zeichnung der Umwelt seiner Seldwyler strenge die Schweizer Ortsfarbe. Die Satire drängt sich nicht vor; die Geschichten aus Seldwyla behalten darum genug Spannweite, neben Schweizer Glücksritter die drei nichtschweizerischen Kammmacher zu stellen, ferner eine der wenigen Erzählungen Kellers aus geschichtlicher Vergangenheit aufzunehmen, in weiterm Fortschreiten (1874) mißliche gesellschaftliche Zustände der siebziger Jahre zu bekämpfen; sie erfüllen mit „Romeo und Julie auf dem Dorfe" den Wunsch Otto Ludwigs,

Tragik von shakespearischer Gewalt im Bauernhause zu entdecken. Wiederum will Kellers Dorfgeschichte Menschen und menschliche Handlungen, über die der Selbstgerechte nur den Stab zu brechen weiß, verstehen, erfühlen und nachfühlbar machen. Aus der beengenden und bedrückenden Luft hartherzig händelsüchtigen Bauerntums, die ohne schonungsvolle Milderung die Erzählung erfüllt, steigt immer reiner und beseelter die Liebe der beiden empor, die sich nicht gehören sollen und in gemeinsamem Tode freiwillig dahingehen, nachdem sie ein einziges Mal die versagte Lebensfreude ausgeschöpft haben.

Der wirklichkeitsfreudige Dichter Gottfried Keller stellte sich auf den Boden des Tatsächlichen, er mied nicht das sogenannte Unpoetische, aber er trug es empor in eine Welt der Poesie. Er wollte nicht gleich dem Romantiker Kerner in den neusten Schöpfungen der Technik nur beklagenswerte Zerstörung einer poetischern Welt von einst erkennen. Er nahm das Neue in seine Dichterwelt auf. Allein wenn er ans Luftschiff dachte, sah er sich selbst hoch durchs Morgenrot fahren und einen Becher Griechenwein ins Meer gießen. Seine Phantasie schuf die neue realistische Welt um. Dieser Diesseitsmensch und Gesinnungsgenosse Feuerbachs läßt seiner Schöpferfreude freien Spielraum. Ganz so erschafft Böcklin eine Welt der Wald- und Wassergötter, die festen Fußes auf dem Boden diesseitiger Wirklichkeit steht und dennoch ihre Stütze nur in seiner Erfindungskraft hat. Darum war Paul Heyse berechtigt, der Welt, in der Kellers Gestalten atmen, einen Märchenduft nachzusagen, wie er sonst in der Zeit nicht anzutreffen sei. Es ist nicht der Duft des Märchens deutscher Romantik. Keller und Böcklin haben viel schärfere Augen als ihre romantischen Vorgänger. Aber sie schränken sich lange nicht so ängstlich ein auf das Bloßgeschaute wie ihre realistischen Nachbarn in Deutschland. Die Romantik war, wenn sie eine Welt der Phantasie ausbaute, gern beim Spukhaften stehen geblieben. Keller kann auch Spuk ersinnen, aber schon seine Träume (etwa im „Grünen Heinrich") sind viel plastischer als die Träume der Romantiker. Freytags „Soll und Haben" hingegen setzt mehrfach eine Gipsfigur ins Menschliche um, Ludwig leiht Erscheinungen der Natur die Gefühle und die Sprache der Menschen. Beide dürfen sich auf Dickens berufen. Doch mehr wagen sie nicht, wenn sie realistische Haltung wahren. Keller geht in gleicher Haltung weiter und gibt seinen kühnsten Phantasiegebilden durch die Kraft der Versinnlichung und durch das Selbstverständliche ihres Gebarens volle Wirklichkeitswirkung. Böcklins Gestalten lassen

vergessen, daß sie der Antike entstammen, sie sind Gegenwart. Ebenso verliert der katholische Himmel in Kellers Hand den Eindruck des Fernen und Jenseitigen. Hans Sachs rückt kaum erfolgreicher das Jenseitige ins Diesseits, ermöglicht kaum glücklicher eine restlose Einfühlung in göttliche und geheiligte Persönlichkeiten.

Kellers „Sieben Legenden", 1872 veröffentlicht, aber wie fast alle spätern Werke viel früher ersonnen, wären Travestie, wenn Keller nicht genug schöpferische Phantasie besessen hätte, um auch dann noch Menschen von eigener Lebenskraft zu bilden, wenn er scheinbar nur alten frommen Heiligengeschichten eine neue Deutung gab, die mit Verstandeserwägung auskommt. Zuweilen geraten die Legenden Kellers der Grenze sehr nahe, über die hinaus geflissentlich-enttäuschende Enthüllung, ja hausbackene Umdeutung alter Glaubenssymbole liegt. Er überschreitet sie nie, mag er immer auch hier der Anwalt des Gesunden und Tüchtigen, des bürgerlich Förderlichen sein im Widerstreit gegen mönchische Weltflucht und gegen gesellschaftlich unfruchtbare Askese. Im „Tanzlegendchen" wirft er auch die letzten Reste von Erdenschwere ab. Nur ein Künstler von Kellers Fähigkeit, alles Menschliche in sich nachzuerleben, konnte vom Gesund-Verständigen bis zu diesem verklärten Abbild bloßer Freude kommen, die sich selbst zum Zweck hat. Die gleiche seelische Stimmung allein ließ in der Form der Ballade so kühne Paarung der Gegensätze künstlerisch glücken wie den Einfall des „Narren des Grafen von Zimmern": er soll, da kein anderer sich findet, bei der Messe ministrieren, und da er im letzten Augenblick das Glöckchen vermißt, schüttelt er seine Narrenkappe mit Macht. „Der Herr, der durch die Wandlung geht, — er lächelt auf dem Wege." So schließt die Ballade; sie wird durch ihre feinfühlige Vermenschlichung des Göttlichen zur Krone der Dichtungen Kellers, die im Sinn der „Legenden" religiöses Gefühl auch dort wahren, wo sie scheinbar der Religion ein Schnippchen schlagen.

Seit dem Mißerfolg, den der Aufbau des „Grünen Heinrich" für Keller bedeutete, hatte er vorsichtig alle größern Bauten gemieden. Der Rahmen, der die „Leute von Seldwyla" zusammenhält, macht sich nur ganz wenig geltend. Zuerst in den „Züricher Novellen" (1878) wagte er, mehrere Erzählungen in engere Verknüpfung zu setzen. „Der Landvogt von Greifensee", die offenste Beichte von Kellers Herzenswirren und eine der zartsinnigsten Huldigungen, die von Keller jemals dem Weib geleistet wurden, bildet den Abschluß einer innerlich geschlossenen Reihe von Er-

zählungen, die einem andern in den Mund gelegt werden. Vergangene Tage Zürichs spiegeln sich in einem Sohne des 18. Jahrhunderts. Vergangenheit, aber nicht große Geschichte, eher Kulturgeschichte der engern Heimat, Züge auch aus dem Dichterleben Zürichs bilden den Grund, auf dem wie sonst Menschen Kellerscher Prägung ihre Schicksale erleben. Näher an die übliche Gestalt der geschichtlichen Erzählung heran kommt die Novelle aus der Zeit Zwinglis: „Ursula".

Die Kunst, eine längere Reihe von Geschichten einem Rahmen von selbständiger Bedeutung einzugliedern, ersteigt alsbald ihre Höhe im „Sinngedicht" (1881). Ein Meister des Aufbaus eines größern Ganzen bewährt sich hier in der Abstimmung des Rahmens zu den Einlagen, in der wechselseitigen Abstimmung der Einlagen selbst. Was ein arbeitsmüder Naturforscher erlebt auf der Suche nach einer weißen Galathee, die lachend erröten soll, was er mit der Löserin der Aufgabe, im geistvollen Hin und Her der Ansichten, über Mann und Weib zu plaudern hat, gehört der reifsten Kunst Kellers an. Jeder Satz ist mit sicherer Hand geformt. Alles hat innere Notwendigkeit, ist reich und erschöpfend gestaltet. Neben solcher Kunst erscheint fast alles Gleichzeitige auf dem Feld deutscher Erzählung wie zufällig und beihin geformt, als ob es auch ganz anders gesagt werden könnte. Die unvergleichliche Sicherheit von Kellers Darstellung rief den falschen Glauben wach, er mache alles wie ein Holzschnitzer mit langsamem Vorbedacht und sorgsamem Fleiß. Er selbst lächelte, wenn er dergleichen hörte; er war sich bewußt, schnell zu arbeiten. Dem langen innern Reifen seiner spätern Werke ist zu danken, daß jedes Wort vollsaftig und gesättigt ist, menschlich zu uns spricht und dem kundigen Betrachter künstlerischen Gestaltens verrät, wie allseitig es verwurzelt ist in dem Ganzen, dem es angehört.

Kellers Baukunst ist nicht eingestellt auf die Ebenmäßigkeit klarsondernder Übersicht. Es ist mehr ein musikalisches Abstimmen der einzelnen Teile zueinander. Es ist vor allem nicht tektonisches Formen, sondern malerisch gemeinte Verknüpfung und Gegenüberstellung von Farb- und Lichtwirkungen. Kellers wundervolles Kolorit wurde schon sehr früh, im Jahre 1861, von Otto Ludwig gepriesen. Mit Tizian, mit Giorgione verglich ihn nicht nur Ludwig. Mehr aber als bloße Freude an satter und reichbewegter Farbe waltet in Kellers Kunst. Er nutzt sein Kolorit, um in Düsteres Licht hineinzutragen, auch um Bedrückendem ein befreiendes Gegengewicht zu bieten. Ehe das erschütternde Ende von „Romeo und Julie auf

dem Dorfe" eintritt, entwickelt Keller noch einmal für die Sonntagswanderung der beiden Liebenden einen Überreichtum an Farben und Licht. Die Geschichte von den „Mißbrauchten Liebesbriefen" geriete in bänglich beengendes Dunkel, wenn nicht Ännchen mit ihrem bäuerlichen Sonntagsgewand kräftige Farbenabtönung hineinbrächte: Rot und Schwarz und Weiß treiben ein bewegtes Farbenspiel, wenn sie durchs Frühlingsland schreitet. Wie neue Mittel der Wortkunst wirken solche Farben- und Lichtfeste in Kellers Erzählung. Sie geben dem Aufbau seine besondern Wirkungen.

Leider kam Keller nicht mehr dazu, die Kunst des Aufbaus, der er sich allmählich bemächtigt hatte, in einem großen Romane zu erproben. „Martin Salander" (1886) ist nur Bruchstück einer geplanten umfangreichern Dichtung. Abgeschlossen wurde bloß ein Buch des Unmuts über allerneuste vaterländische Zustände; die Fortsetzung unterblieb, die aufwärtsführen und in eine bessere Zukunft weisen, der Verneinung echt kellerisch die Bejahung folgen lassen sollte. Den „Salander" konnte die Schweiz ihrem Dichter kaum verzeihen. Seine Wirklichkeitsfreude war trotz den „Leuten von Seldwyla" vor allem Freude am Vaterland, besonders an der Eidgenossenschaft gewesen. Den tiefen Sinn eidgenössischer Festesfeiern, die dem Sohne und Bürger des Kantons seine Zugehörigkeit zu der ganzen Schweiz versinnlichen und ins Gefühl prägen, verstand Keller eindringlich zu deuten und seinen Landsleuten zu vergegenwärtigen. Sein „Fähnlein der sieben Aufrechten" geriet ihm zu einem verklärenden Katechismus des eidgenössischen Bewußtseins. Sein letztes Werk indes verliert beinahe den Humor, wenn es Seldwyler Streiche aus der nächsten und jüngsten Gegenwart urkundentreu berichtet und eine stattliche Reihe Gauner auftreten läßt. So viel sorgenvolle Enttäuschung steckt noch nicht in den letzten Seldwyler Erzählungen. Allein noch einmal gibt Keller einer klugen Hausfrau genug seelische Kraft, die Übel zu heilen, die ihrem Heim durch die Unredlichkeit der Zeit und durch die Widerstandslosigkeit ihres Gatten erstehen. Wie sie ihren Sohn zu kräftigerer Beherrschung des Lebens erzieht, wie er ihre Lehre in Tat umsetzt, sollte der zweite Teil des Romans darlegen. Der Dichter nahm ihn mit ins Grab.

Durch Keller wurde der Novelle innerhalb deutscher Erzählungskunst und für die ganze zweite Hälfte des Jahrhunderts ein Ehrenplatz zugewiesen. Theodor Storm und Paul Heyse wirkten in gleicher Absicht. Storm gebührt der Ruhm, als erster 1852 in „Immensee" den Aufstieg der Novelle eingeleitet zu haben. Heyse, der unmittelbar nach Storm seine

erste Novelle in ungebundener Rede brachte, verwertete die neugewonnene Form noch ausgiebiger als Keller und Storm. Der Nachwelt ist längst aufgegangen, um wieviel Kellers Erzählungskunst sich über die seiner beiden Genossen erhebt. Mehr noch als Storms war zuletzt Heyses Novelle in den Hintergrund gerückt, nachdem sie lange Zeit für die höchste Leistung gegolten hatte.

Goethe gab dem Wort „Novelle" einen neuen Sinn. Die Romantik folgte ihm. Tieck stopfte in das kunstvoll enge Gefäß zu viel Bildungsstoff. Daß die Novelle nicht eine schlechthin kürzere und daher bequemere, leichter ausführbare Abart des Romans sei, daß sie vielmehr wegen ihrer knappen und geschlossenen Form besonders strenge Anforderungen an die Fähigkeit dichterischen Gestaltens stellt, ging den drei Meistern Keller, Storm und Heyse zuerst wieder auf. Keller lag es nicht, über solche Fragen seiner Kunst viel zu reden, er bildete lieber. Storm gelangte nur zum Ausdruck seiner gesteigerten Ansprüche an die Novelle, Heyse entwickelte die neue Lehre der Novellenkunst. Die Pflege der kleinen Erzählung ist nicht einfach Folge eines allmählichen Versagens der Kraft, die Aufgaben weitschichtiger Bauten künstlerisch zu lösen. Gewiß begann diese Kraft mehr und mehr in einer Zeit zu erlahmen, die dank ihren materialistischen Neigungen dem Stoff regern Anteil entgegenbrachte als seiner Gestaltung, die unphilosophisch, wie sie war, ästhetische Selbstbesinnung wie ein leeres Spiel nahm, der obendrein nachhegelsche Spekulation diese Selbstbesinnung verleidet hatte. Doch gerade die Kunst, die an die Novelle gewandt wurde, ist ein Rückschlag gegen die beginnende Erlahmung des Formgefühls. Leichter fiel es immerhin den Söhnen der Zeit, diesen Rückschlag auf dem Gebiet kleinerer Gebilde zu verwirklichen.

Greifbarer als bei Storm sind bei Heyse der Wunsch und die Mittel zielvoll künstlerischen Formens. Heyses Art ist romanischem Wesen und dadurch starkbetonter Führung der Linien und Zeichnung der Umrisse weit näher verwandt als Storms reiner deutsche Kunst, die ausdrücklich in der äußern Erscheinung einer Dichtung nur die kaum fühlbare, anschmiegsame Hülle eines lebendigen Gehalts von eigener Gesetzlichkeit der Gestaltung anerkennt und solchen Formwillen am unzweideutigsten in Storms erlebnisechtesten lyrischen Leistungen betätigt. Heyse begann sogar mit Novellen in Versen und pflegte sie auch später. Der friese Storm holte Stoff und Stimmung seiner Novellen wie Keller aus der eigenen Heimat; sie ist obendrein viel enger umgrenzt, viel eigenwilliger noch

in ihrem Gebaren als die Schweiz. Storms Heimatgefühl steigerte sich in der Zeit, da seine friesische Heimat unter dänischer Herrschaft stand, zu eifervoll wuchtigen lyrischen Weckrufen, die sich mutig zum Deutschtum bekannten. Heyse weilt mit Vorliebe in Italien, er ist der Weltfahrer, der von Ort zu Ort wandert und weltbürgerlich sich in die Seelen Nichtdeutscher einzufühlen strebt. Er führt in die Weite, Storm noch mehr als Keller ins allernächst Heimatliche. Storm ist den Raabe und Reuter verwandt, ja er ist nächster Nachbar Groths. Er verhüllt nicht das Schwerfällige und Ungelenke des nördlichsten Deutschen, er läßt dessen Wortsparsamkeit im Gespräche seiner Novellen unverkennbar sich spiegeln. Heyses geistreiche Unterredungskunst steht der französischen Art jungdeutscher Dichter und ihrer Nachfolger näher, ist indes weniger gewollt und aufdringlich. Storm liebt weibliche Naturen, die ihr Gefühl kaum andeutend verraten. Heyse gilt für einen der Entdecker, die der neuen Frau Einblick in ihre geheimsten Seelenwünsche gewährten. Starke Leidenschaft erfüllt die Menschen Storms und Heyses; allein Storms Neigung gehört, mindestens in seinen Anfängen, den Verzichtern, Heyses Gestalten scheuen nicht davor zurück, die letzten Wünsche heißer Liebe sich ausleben zu lassen. Sie bleiben vornehm, auch wenn sie das Äußerste wagen. Bei Storm geht es in allmählicher Entwicklung von Menschen, die einst die Gegenwart nicht mit fester Hand zu formen verstanden und dann ihr Lebtag versäumtem Glück der Vergangenheit nachsinnen, weiter zu zielbewußten Lebenskämpfern, die zu kämpfen wissen, ehe sie untergehen. Tragik tritt so in seine Erzählungen hinein. Seine letzte Novelle „Der Schimmelreiter“ (1888) berichtet von kräftigem Zupacken und siegreichem Ringen um Lebensglück, zuletzt von heldenhaftem Sterben. Storm selbst meinte, daß nur noch ein Schritt seinen „Schimmelreiter“ vom Drama trenne. Heyses Erzählungskunst ließ zuletzt etwas wie ein Müdewerden nicht nur des Dichters, auch seiner Menschen verspüren.

Storm hängt enge zusammen mit der deutschen Romantik Arnims und Brentanos, schätzt das deutsche Volkslied, ersinnt Gedichte, die wie Volkslieder tönen, verwertet Volksliedklänge zum künstlerischen Schmuck seiner Novellen, gesteht gern ein, wie tief er sich Mörike verpflichtet fühle, trifft in humorvollem, ein bißchen selbstironischem Ton mit Mörike bis zum Verwechseln überein und wetteifert mit ihm oder auch mit E. T. A. Hoffmann im spukhaften Märchen. Romantische Sehnsuchtsstimmungen sind im Lied und in der Novelle ihm willkommen.

Ausdrücklich nahm er für sich wie überhaupt für epische Kunst das Recht in Anspruch, durch Ahnenlassen die Einbildungskraft des Lesers zu beflügeln. Heyse verdeutscht meisterlich romanische Versdichtung, rückt die Dinge nicht in verklärende Ferne, sondern sieht sie in lebhaften Farben und in klaren Umrissen vor sich und verzichtet auf das dunkel und geheimnisvoll Spukhafte; sein „Letzter Zentaur" (1870) stellt ein Stück böcklinisch kräftiger Verlebendigung alter Mythologie mitten hinein in lebensechte Gegenwart. Der „Zentaur" ist in seiner endgültigen Form — nicht in der ersten Gestalt von 1860 — ein Meisterstück der Rahmenerzählung. Auch Keller schätzte ihn hoch, obgleich er selbst die Rahmenform nur dann zulässig fand, wenn eine ganze Reihe von Novellen zu erzählen war. Obwohl Heyse wie Storm die einzelne Novelle gern mit einem Rahmen umgibt und den eigentlichen Bericht einem andern überläßt, ist die Form der Erinnerungs- und der Chroniknovelle nur für Storm unbedingt notwendig. Storms Menschen lassen in stiller, beschaulicher Stunde gern das Vergangene wiedererwachen, erleben dann noch einmal im Gedenken, was einst ihr Herz erfüllt hat, oder sie steigen aus alter Überlieferung zu neuem greifbarem Leben empor. Heyse läßt sich lieber seltsame Geschicke von Leuten berichten, die ihm auf seinen Fahrten begegnen und im Umkreis neusten Verkehrslebens durch eine Gebärde oder durch ein Wort seine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Der Weltmensch und Weltkenner hört Beichten von Gegenwartsmenschen ab und kann daher jüngste Gefühlsabschattungen verraten. Weil indes Heyses Gegenwart längst Vergangenheit geworden ist, wirkt er leicht wie veraltet. Die Sprache der großen Welt, die er handhabt, kann heute vollends, schon wegen ihrer Vorliebe für das Anführungszeichen, den Eindruck des Zopfigen erwecken. Seltener erscheinen bei Storm Wendungen und Sätze, die abgenutzt klingen.

Abermals bezeugte Storm durch die Behandlung des Rahmens, wie wenig ihm an zahlenmäßig strenger Gliederung, an wohlberechneter Gestaltung lag. Boccaccios „Dekamerone" bringt hundert Novellen in sauber abgeteilte Gruppen und eröffnet einen Wettbewerb gewandter Erzähler. Storm schafft jeder seiner Rahmenerzählungen einen ganz persönlichen und nur ihr eigenen Rahmen und tut so, als befriedige er nur das Bedürfnis der Rückerinnerung oder den Wunsch, die Vorgeschichte mehr oder minder auffälliger Erscheinungen kennen zu lernen. Organische Einheitlichkeit erstrebte er im Fortschreiten immer mehr und mehr. Von den lose verknüpften Inhalten der Novellen seiner Frühzeit ging er weiter zu

Zusammenhängen, die sich um einen Mittelpunkt, um einen beherrschenden Konflikt ordnen.

Am weitesten kommt Storm dem Zug nach einer fühlbaren künstlerischen Form entgegen, wenn er den Anschein erweckt, chronikartige Aufzeichnung wiederzugeben. Es war ein Zugeständnis an die Zeit der siebziger Jahre, die sich gern in altdeutschem Gewande erblickte. Obgleich Storm künstlerisch feinfühlig sich auch in solchen altertümelnden Versuchen auf Andeutung beschränkte und nicht Ergebnis gelehrten Forschens bieten wollte, entging er nicht Einwänden Gottfried Kellers. Allein der Schweizer Martin Usteri und der Romantiker Klemens Brentano hatten in der ganzen Wortgebung verwandter Versuche das Chronikartige schon weit stärker betont, vor allem aber Wilhelm Meinhold in seiner „Bernsteinhexe" (1843) die Sprache der Vergangenheit mit einer emsigen Genauigkeit nachgebildet, die durchaus den Absichten Storms widersprach.

Heyse mied größere dichterische Bauten lange nicht so wie Storm. Seine Novellen, die ihm aus dem Stegreif in rascher Folge erstanden, galten ihm selbst zuweilen nur für Nebenwerk. Desto eifervoller rang er um die Bühne, ohne freilich trotz vielfacher Aufführung wesentlich über Buchdramen hinauszukommen. Er schrieb auch Romane. Seine beiden meistbeachteten Romane „Kinder der Welt" (1873) und „Im Paradiese" (1875) bewegen sich in Spielhagens Nähe, besonders der erste, der in Heyses Vaterstadt Berlin angesiedelt ist. Sie führen die Romanform, die von Spielhagen erbracht worden war, weiter aus. Gleich Spielhagen möchte auch Heyse durch seine Romane Ansichten empfehlen und Ziele weisen. Allein er steht dem Gebiet politischer und gesellschaftlicher Fragen innerlich fremd gegenüber; desto mehr locken ihn sittliche Erwägungen, vor allem kämpft er gern für eine Lebensführung, die ihre Kraft aus dem Schönen holt. Unter Spielhagens Romanen schränkt sich fast nur die späte Kampfdichtung „Faustulus" (1898), die sich gegen Nietzsches „Umwertung der Werte" wendet, auf sittliche Fragen ein. Heyses Kampfroman „Merlin" (1892), ein Gegenangriff, gerichtet wider den Naturalismus, steht hingegen der Frage ästhetischer Sittlichkeit ferner nicht nur als die beiden Romane aus den siebziger Jahren, auch als Versuche des alternden Dichters. In den „Kindern der Welt" führt Heyses Grundzug, den Menschen sich ausleben zu lassen, im Widerstreit gegen religiöse Gebundenheit zu einer Tendenzdichtung für geistige Freiheit. Den Kampfton konnte der zweite Roman dämpfen, der in München spielt und mit behaglich

frischer Zeichnung des Atelierlebens die geistigen und künstlerischen Ansprüche, für deren Verwirklichung der erste Roman ficht, in ihrer Erfüllung darstellt. Ein Bildhauer und echter Künstler verkündet hier vor Werken von Rubens feurig Heines Lehre vom Sensualismus und Hellenismus. Freilich wird sie nur ganz zaghaft und bürgerlich bescheiden ins Leben hineingetragen. Mühelos verliert Tragisches seinen Ernst; ebenso mühelos ordnet sich ein, was gesellschaftliche Fesseln zu sprengen drohte. Noch ist das lange nicht Heinrich Manns München. Dieser Münchner Roman, dessen Menschen nur zum kleinsten Teil in Bayern geboren sind, verrät gleichwohl die engen Bande, die den norddeutschen Dichter Heyse mit München fürs Leben verknüpfen sollten. Er bezeugt die nahe Verwandtschaft Heyses mit der Münchner Dichtergruppe Geibels und mit deren ausgesprochener Atelierstimmung.

Die Münchner. Lyrik und Versepik

Seit langem war in der deutschen Literatur keine geschlossene Gruppe von gleich engem innerm Zusammenhang und gleich einheitlicher Zielbewußtheit erstanden wie der Münchner Kreis des Lübeckers Emanuel Geibel. Die Jungdeutschen dankten beinahe nur den Mißverständnissen einer obrigkeitlichen Verordnung das rasch vorübergehende Bewußtsein näherer Verwandtschaft. Die politischen Sänger der vierziger Jahre waren zu zahlreich, kamen auch aus zu gegensätzlichen Lagern, als daß sie sich menschlich und künstlerisch zu einer Gruppe hätten vereinigen lassen. Zugehörigkeit zu den Münchnern hieß, ein poetisches Programm von strengen Forderungen vertreten. Die Münchner Atelierluft gab Geibel und seinen Genossen überdies eine fühlbare Eigenheit der äußern Erscheinung und des Gebarens. Diese Dichter kleideten sich nicht nur wie die bildenden Künstler ihrer Umgebung, sie wahrten auch in Leben und Dichtung die Bräuche der Maler und Bildhauer Münchens. Es ist das München Maximilians II., der nach der Abdankung seines romantisch gesinnten und romantisch dichtenden Vaters Ludwig I. im bösen März 1848 auf den bayrischen Thron gelangte. Das München Wilhelm von Kaulbachs und Karl Pilotys, der beiden naheverwandten und doch einander widerstrebenden Geschichtsmaler, das München, das den Maximiliansstil der Münchner Maximilianstraße hervorbrachte. Der geschichtliche Zug des Jahrhunderts, dieses Erbstück aus dem Nachlaß mißverstandener Romantik,

gewann in München zum erstenmal die Züge eines wissentlich epigonenhaften Eklektizismus. Der Mut, aus Eigenem einen neuen Stil zu erzeugen, war dahin. Nicht aus starkem Erleben, sondern aus geschichtlicher Forschung, aus wissenschaftlicher Kenntnis aller oder der meisten Stile der Welt sollte eine neue und zeitgemäße Mischung entstehen.

Geibel war sich dieser Epigonenstimmung durchaus bewußt. Er beklagte das „trostlos kluge Auserlesen". Er gab zu, daß, was dem Künstler da glücke, nur Nachahmung sein könne. Allein er legte um so höheren Wert auf die Tatsache, daß auch epigonenhaftes künstlerisches Wollen noch immer für die Kunst mehr bedeute als eine Unkunst, die sich unbedenklich in den Dienst des Tages stelle. Solche Unkunst warfen er und seine Gefährten den politischen Dichtern, aber auch Gutzkow vor. Es war zunächst dieselbe Stellung gegen die Überreste jungdeutschen Wesens, die auch den ausgesprochen bürgerlichen Dichtern von Freytags Richtung eigen ist. Wirklich bleibt die Münchner Dichtung, die durch die Gunst eines Königs gefördert wurde und die Stadt zu einem literarischen Mittelpunkt erhob, wie es bis dahin nur Weimar gewesen war, gut münchnerisch bürgerlich und der Hofluft Weimars ferne. Heute noch mischen sich im Münchner Hofbräu alle Stände, und Arm sitzt Schulter an Schulter neben Reich, Adel neben Bürgertum und viertem Stand; ebenso gaben die Gelehrten, die von Maximilian nach München berufen wurden, die Liebig, Sybel, Giesebrecht, ihr bürgerliches Gehaben nicht auf; und auch nicht die bildenden Künstler und Dichter, denen gleiche Gunst widerfuhr. Auch W. H. Riehl, der staatswissenschaftliche Anwalt des Bürgertums, wirkte seit 1854 in München.

Die Selbstverständlichkeit, mit der die Münchner Dichtung den Anschauungen des Bürgertums zur Aussprache verhilft, ohne nach oben oder nach unten Hiebe zu führen, ist eine der gewinnendsten Eigenheiten von Geibels Kreis. Dieses Bürgertum kannte weder eine Fechterstellung gegen den Adel noch eigensüchtige Ablehnung des vierten Standes. Es ist am allerwenigsten Träger kapitalistischer Ansprüche.

Das Mittel, mit dem unter Geibels Führung an die Neubegründung dichterischer Kunst geschritten wurde, war strenge Korrektheit der äußeren Form. Oft genug haben die vielen, die willig in Geibels Schule gingen, ihrem Lehrer gedankt für die Unerbittlichkeit, mit der er sie zur Vermeidung aller Lässigkeiten in Rhythmus, Reim und Wortwahl zwang. Noch Liliencron und in seinen Anfängen auch Arno Holz bekannten sich

zu Geibels Korrektheit. In höherem Sinn nahm Stefan George die Formstrenge Geibels wieder auf. Doch schon Geibel selbst gewann in einem Zeitalter, das zur Formlosigkeit neigte, dem Begriff der künstlerischen Form neue Werte. Sieben Jahre nach Geibels Eintreffen in München setzte in Paris 1859 eine gleichgerichtete Bewegung ein. Wie um Geibel sich Heyse, Grosse, Lingg, Schack, Bodenstedt und andere scharten, so wurde in Frankreich Charles-Marie Leconte de Lisle zum Mittelpunkt der Parnassiens. Und wie Geibels Vorstoß nachwirkte bei weit jüngeren Lyrikern, die später ganz andere Wege gingen, so ist der Formwille der Parnassiens noch in französischen Dichtern zu verspüren, die ganz neue Pfade zu eröffnen hatten. Die Parnassiens huldigten rückhaltloser als die Münchner dem Schlagwort Theophil Gautiers „L'art pour l'art"; aber wenn sie gegen die tränenselige Albernheit und das ausgelassene Gelächter der letzten Nachhinker Lamartines und Mussets oder gegen die Nützlichkeitsmenschen eiferten, die der Kunst nur dann Lebensrecht zugestanden, wenn sie die Ergebnisse jüngster Wissenschaft verbreitet, so trafen sie nahe mit Geibels Absichten zusammen, die sich gegen die Nachfolge Heines und gegen materialistische Zweckpoesie richteten. Dem Leben des Tages blieben sie gleichwohl noch verwandter als die Gruppe Geibels.

Nicht einmal Platen, den die Münchner zu ihrem Muster und Meister erhoben, huldigte so unbedingt der kampflosen Schönheit. Ihr schwächeres Temperament ließ ihnen die seelische Harmonie erreichbar erscheinen, nach der die Kunst Platens bloß eifervoll rang. Geibels Lyrik wöge darum zu leicht, wenn ihm nicht ein paar echte Erlebnisdichtungen geglückt wären. Und wenn — in beträchtlichem Gegensatz zu seiner Absicht, mit jeder Wendung bloß nach dem Reich des Schönen zu deuten — er nicht in kraftvollen Liedern seine vaterländischen Hoffnungen und seine Freude über das Erstehen des neuen Deutschen Reiches vertreten hätte.

Lyrik ist der Stolz der Münchner. Im Drama versagen sie samt und sonders. Ihre umständlichen epischen Versdichtungen sind vergessen. Gleichwohl stammt das Reifste, das nach Heine und vor dem jüngsten Wiedererwachen lyrischer Dichtung auf dem Gebiet echter Erlebnislyrik gezeitigt wurde, nur zum kleineren Teil von den Münchnern. Selbst Heyse ist nicht oft zu einem erlösenden lyrischen Wort gelangt. Er trifft ausgezeichnet die Haltung des erfahrenen Herzensbezwingers, der müde und wehmütig auf seine Erfolge zurückblickt, ist selbst zu verwandt seinem heimgekehrten „Odysseus", als daß er immer das schlichte Wort fände,

das in Kellers oder Storms Lyrik dem alltäglichen Schmerz und der alltäglichen Freude einen ganz neuen Ausdruck leiht. Heyses romanisch geartete Formkunst schenkt ihm Meisterstücke feingegliederter Sonettdichtung. Er durfte es wagen, viele seiner Dichtergenossen Mann für Mann in je einem Sonett abzukonterfeien.

Storm erhob an echte Lyrik außerordentlich hohe Ansprüche. So eng zog er den Umkreis, daß Dichter wie Pindar, Horaz, Petrarka, Shelley ausscheiden mußten, aber auch mit einem guten Teil ihrer Sänge deutsche Lyriker von Klopstock und Schiller bis Keller und Konrad Ferdinand Meyer. Seelisches Erleben sollte sich unmittelbar und mit ganzer Stärke und Wärme des Gefühls vor die Phantasie des Lesers stellen, ohne daß sich Gedankliches einmischte. Storms reinste lyrische Gaben erscheinen gleichwohl auf den ersten Blick wie bloße Betrachtung, die auf künstlerische Formabsichten verzichtet. Nur allmählich enthüllt sich dem Nacherleber ihre seelische Wucht, ihre Fähigkeit, einen Augenblick, in dem sich tiefe Einsicht ins menschliche Leben auftut, auszuschöpfen, zugleich aber der bewußte Wille des Dichters, dem Reinmenschlichen durch starke Betonung der Wortkunst ja nicht Abbruch zu tun. Kellers Phantasie legt sich gleich strenge Beschränkung nicht auf. Er sieht die Dinge bildhafter, läßt sie freier gaukeln und spielen, genießt mit allen Sinnen und spiegelt ab den goldnen Überfluß der Diesseitswelt. Schreckt Storms keusche Zurückhaltung den Leser, der nach mehr sinnlicher Fülle verlangt, so fordert Keller Verständnis für das Kellerische seines Gefühlsausdrucks, auch für die ganz eigenwillige reiche Musik seiner Versprache. Lange begegnete man daher seinen lyrischen Dichtungen mit übermäßiger Vorsicht. Ricarda Huch wies endlich auf den Reichtum an seelischer Offenbarung hin, der in ihnen enthalten ist und sich bei erneuter Ergründung immer stärker bewährt, und auf den vielgestaltigen Rhythmus, auf die wechselnde Menge der Töne.

Die nächste Umgebung Geibels zeitigte noch einige Gedichte, die neben der Erlebnislyrik Kellers und Storms bestehen dürfen. Merkwürdig, daß gerade Münchner, die wie Hermann Lingg in endlosen geschichtlichen Versreihen oder wie Julius Grosse in rastloser Ausnutzung geläufiger und ungeläufiger Stoffe der Weltliteratur kaum zu vorübergehender Wirkung gelangten, durch ein paar lyrische Gebilde in der Nachwelt fortleben. Der jüngste Lyriker des Münchner Kreises, fast der einzige unter den Genossen, der als Untertan des Königs von Bayern zur Welt

kam, Martin Greif, brachte dem lyrischen Gedicht endlich ganz neue Züge. Seit Goethe dürfte kein anderer in wenige Zeilen gleich kunstvoll und gleich bildhaft den Stimmungsgehalt eines Augenblicks im Erleben der Landschaft zusammengedrängt haben. Doch auch diesem echten Lyriker widerfuhr es, in einer Menge von anderen Gebilden, vor allem in erfolgarmen Dramen Ungleichwertiges neben die unvergänglichen Schöpfungen seiner Naturerfühlung zu setzen.

Zu dem Schatze lyrischer Gedichte, der um diese Zeit den Deutschen erstand, trugen noch Dichter bei, die den Zusammenhang mit ihrer Heimat strenger wahrten als die eigentlichen Münchner. Johann Georg Fischer blieb in der Nähe seiner schwäbischen Stammesgenossen, ging von Mörikes Standpunkt zu eigner, immer lebendiger und frischer Liedkunst weiter, weniger um feierliche Ruhe bemüht als der Kreis Geibels. Hermann Gilm eiferte zu leidenschaftlich gegen die Jesuiten, die für ihn den Krebsschaden seiner Heimat Tirol bedeuteten, als daß er dem Wunsch nach kampfloser Poesie entsprochen hätte, den die Münchner vertraten. Noch ein Liebesgesang wird ihm zum Kampfgedicht. Den unerbittlichen Ansprüchen an Korrektheit genügten sein Vers und seine Sprache nicht immer; die absichtsvoll tirolische Färbung leiht solchen Entgleisungen nur hie und da ein Recht. Der weit jüngere Holsteiner Wilhelm Jensen ging erst in höherm Alter nach Bayern, bewährte indes auch durch diesen Schritt, wie nahe er sich der Richtung und den künstlerischen Absichten von Geibels Kreis fühlte. Lyrik und Novellistik waren auch die Gebiete, auf denen Jensen sein Reifstes bot; dem geschichtlichen Zug der Münchner entsprach es, daß Jensen seine Novellen gern in der Vergangenheit spielen ließ. Sein durchaus norddeutsches Lebensgefühl stand ihm auf bayrischem Boden nicht im Wege, so wie auch Geibel sich durch seine Abkunft aus lübischem Bürgertum in München nicht gehemmt fühlte.

Die glänzendste Formbegabung des Münchner Kreises war ein Schweizer, der freilich, ganz anders als Keller und die große Mehrzahl seiner Landsleute, den heimatlichen Unterton nur vereinzelt mitklingen ließ: Heinrich Leuthold. In schroffem Gegensatz zu der Neigung der Münchner und der ganzen Zeit, sich bürgerlichen Lebensbräuchen anzupassen und deutschem Familiensinn Ausdruck zu schenken, durchstürmte er ein leidenschaftlich bewegtes Leben und endete in geistiger Umnachtung wie Lenau. Romantisch-sarkastisch stempelte er das menschliche Dasein wieder zu einem Possenspiel. Die ruhelose innere Bewegtheit Leutholds, weit entfernt von

der harmonischen Weltschau seiner Münchner Gönner, flüchtet in das Reich des Schönen, um am Wohlklang zu genesen. Die Musik seiner Verse wiegt sich in Rhythmen und Gleichklängen von berauschender Süße. Das umschmeichelt das Ohr, das steigt von weichanschmiegsamen Tönen bis zu stolzem Dröhnen empor. Betäubt von dem Übermaße an akustischer Wirkung, das seinen Reimen eignet, flüchtet man gern zu seinen Gedichten, die auf Reime verzichten, dafür antike Maße mit der Selbstverständlichkeit Hölderlins bemeistern. Gleich Hölderlin mischt Leuthold kunstvoll antike und neuzeitliche Züge: mit der Ruhe und mit der plastischen Versinnlichungskraft alter Griechen geben beide Geschautes wieder, aber ihren Dichtungen entströmen zugleich die unausschöpflichen Wünsche einer beweglichen neuern Sehnsuchtswelt.

Die Musik romanischer Poesie war den Geibel und Heyse lieb. Heyses Wortgebung ist ja der romanischen urverwandt. Geibel übertrug zusammen mit Leuthold französische Lyrik. Von dieser Seite läßt sich gut begreifen, warum die Münchner in dem ungebärdigen, eigenwilligen, unzähmbaren Leuthold eine Erfüllung ihrer eigenen Wünsche entdeckten. Damals zogen die Schüler Pilotys nach Venedig, Rom und Paris, um die malerische Haltung der großen Meister der Farbe zu ergründen, um diese Kunst sich zu eigen zu machen. Das blühende Kolorit Leutholds geht auf gleichen Formwillen zurück und bildet sich in gleicher Weise an romanischer Kunst. Ähnliche Absichten lockten andere Münchner ins Weite ferner und alter Dichtungen. Die Sehnsucht nach dem glanzreichen Fremden brach von neuem durch, nicht in der Nachbildung üppiger ferner Landschaft, sondern in der Nachahmung und Verdeutschung fremder Dichtung. Der romantische Gedanke einer Weltliteratur in deutscher Sprache erwachte zu neuem Leben, allerdings in wesentlich geschichtlicherm Sinn, entsprechend dem wachsenden Historismus des Zeitalters. Friedrich Bodenstedt versuchte sich sogar in erneuter Bindung des Westlichen und Östlichen, Europas und Persiens, aber er brachte es in einer materialistischen Zeit nur zu der hausbackenen Weisheit der „Lieder des Mirza Schaffy“ (1851). So billig war damals der Ruhm eines Weltweisen zu erreichen, daß dem Büchlein rasch Auflage um Auflage erstand; nicht gerade zum Erweis des Hochstands gleichzeitiger Leser. Viel lebendiger betätigte sich in neuer Gestalt die alte romantische Vorliebe für Dichtung und Lebensgefühl des Mittelalters. Wilhelm Hertz pürschte allerdings nicht nach den Stoffen, die dem weihevollen Bilde des Mittelalters entsprachen, wie es in Novalis' Brust

bestand. Mit einer überschäumenden Fülle leichthingleitender Wortkunst übertrug er 1877 Gottfrieds „Tristan“ und bezeugte auch durch diese ausgezeichnete Leistung, wo für ihn die besten Werte des Mittelalters lagen. Das frische und anmutige Erzählen der Franzosen des Mittelalters den Deutschen nahezubringen, war ihm besonders lieb. Spielmannsmäßiges und Schwankartiges übertrug er in das saubere Versgewand der Richtung Geibels, schuf es auch gelegentlich mit eigenen Mitteln nach. Dem frommen und verzichtfreudigen Mittelalter der Romantik und der nazarenischen Maler, dem Mittelalter der Kreuzfahrer und Mönche, der heiligen Dulderinnen, dem Mittelalter, das von Heine wegen seines Spiritualismus bekämpft wurde und dem nachmals Keller die Weltfreudigkeit seiner „Legenden“ gegenüberstellte, folgte jetzt ein fröhlich genießendes, lebenslustiges und lebenskräftiges Mittelalter der sangeskundigen Landfahrer und kräftigen Zecher. Es ist die Welt, die durch Scheffels „Ekkehard“ (1855) und „Gaudeamus“ (1868) den Deutschen geschenkt wurde.

Scheffels Erstling „Der Trompeter von Säkkingen“ (1854) widersprach in seiner äußern Form gründlichst den Wünschen Geibels. Das war ja Heines bequeme Verskunst mit ihrer Vergewaltigung der Sprache. Scheffel gilt für Heines größten Schüler. Er erneuert den burschikosen Ton des jungen Heine, geht mithin wie Heine in den Spuren der Freunde Arnim und besonders Brentano weiter. Romantisch spottet Scheffel über den Philister in einer Zeit, die den Schein des Philisteriums nicht scheute. Scheffel wäre eigentlich das völlige Widerspiel der bürgerlichen Gesinnung, wenn sein Schaffen nicht gerade der bürgerlichen Welt der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so gut zugesagt hätte. Die Bleigewichte, die schon um 1860 einen kräftigern dichterischen Aufschwung hemmten, verspürt das anspruchsvollere Geschlecht von heute auch in Scheffels Leistung. Unrecht wäre gleichwohl, den Fortschritt zu unterschätzen, den der „Trompeter“ darstellt nach Oskar von Redwitz' katholisch gewendeter Auffrischung billiger romantischer Minnepoesie in „Amaranth“ (1849) und nach Otto Roquettes niedlicher Nippsache „Waldmeisters Brautfahrt“ (1851). Beide Verserzählungen nutzten den Weg, den mit etwas mehr Kunst Kinkel durch „Otto der Schütz“ kurz vorher wiedereröffnet hatte. Scheffels dichterischer Vorsprung ist hier wie sonst in seinem Humor begründet, der, tiefer als seine ersten Leser ahnen konnten, aus einer zwiespältigen, selten zur Befriedigung, nie zu innerer Ruhe gelangten Seele stammte. Scheffels Humor stiftete dem „Trompeter“ in Hiddigeigei einen

würdigen Nachfahren der romantischen Kater Tiecks und Hoffmanns; er macht den leichthin spielenden Ton, der sich mit den Schwierigkeiten des Lebens rasch abfindet, erträglich. Ein glücklicher Griff in vergessene echtromantische Schatztruhen war, nicht das minnigliche Mittelalter, sondern die Barockzeit des spätern 17. Jahrhunderts, ein noch glücklicherer, die Oberrhein- und Schwarzwaldlandschaft zu wählen, deren Stimmung dem Dichter zum nachhaltigen Erlebnis geworden war. In der wohl allzu feuchtfröhlichen Liedersammlung „Gaudeamus" erwies sich Scheffels Fähigkeit, ergiebige Quellen zu erschließen, noch ursprünglicher. Die prächtige mittellateinische Vagantendichtung der „Carmina Burana" war selbst einem Stoff- und Formfinder von Brentanos Geschick entgangen. Schon „Frau Aventiure" (1863) wollte das „üppige lateinische Tirilieren der fahrenden Schüler" und den „gemütreichen Erstlingstrieb des deutschen Minnesangs" zu neuem Leben aufrufen. Freilich wurde vieles stark ins Scheffelsche und ungefüg Zeitgemäße umgebogen. Oder den zwei Strophen des Gedichts „Im Lager von Akkon 1190" (im Abschnitt „Biterolf"), denen durch Hugo Wolf adelnde Vertonung geschenkt werden konnte, folgt, fast wie ungewollte Stimmungsbrechung nach Heines Vorbild, eine unebenbürtige dritte. Durch übermäßige Nachahmung wurde Scheffels Entdeckung vollends zu Tode gehetzt. Trotzdem ging allerjüngster Zeit dank dem Feinsinn des Nachdichters Paul von Winterfeld der Zauber des Sangs, an den sich Scheffel angelehnt hatte, wie etwas völlig Neues wieder auf. „Gaudeamus" versteckt überdies hinter einem scheinbar urkundentreuen Historismus, hinter einer zur Schau getragenen Huldigung humorvoll ironischen Spott über die hochgemute Wissenschaftlichkeit des materialistischen Zeitalters. Der Geologe, der einer staunenden Mitwelt die Urgeschichte der Erde erzählte, der Forscher, der in Babylonien ungeahnte Zeugnisse uralter Geschichte ausgrub, der Ergründer der Rechtsgeschichte, der die Entstehung von Rechtsbegriffen lehrte, sie und andere sahen ihre Arbeit in „Gaudeamus" humorvoll grotesk abgespiegelt.

Ein echter Romantiker, der sich freies Wegschauen über die Dinge, der sich wie Tieck ungebundenes Schweben über den Erscheinungen leistete, gab sich Scheffel auch dann nicht gefangen, wenn er dem Anschein nach recht treuherzig tat. Noch in den gelehrten Anmerkungen des „Ekkehard" hielt Scheffel diese Haltung fest. Zwar verfochten sie in Fragen der germanischen Philologie auch eifervoll Ansichten, die damals für Ketzerei galten, während neueste Germanistik in vollem Gegensatz zu den einst geheiligten

Anschauungen Lachmanns beinahe Gleiches wie Scheffel über den Dichter des Lieds von den Nibelungen sagt; aber es hieße Scheffels Humor gründlich mißverstehen, sähe man in diesem gelehrten Beiwerk nur den Versuch, die Echtheit seiner Darstellung mittelalterlicher Welt Zeile für Zeile zu belegen.

Eine Entdeckung Scheffels war es ja abermals, aus den Klosterchroniken des Mittelalters neues Leben zu erwecken, eine Entdeckung, die lateinische Klosterdichtung von Waltharius ins Neudeutsche zu übertragen. Zugleich herrschte im „Ekkehard" wieder nach Scotts Vorgang wie in Alexis' Romanen das Bewußtsein, auch auf deutschem Boden hätten Sitte und Brauch da oder dort durch Jahrhunderte sich rein genug erhalten, daß aus scharfer Beobachtung der zeitgenössischen Zustände ein echtes Bild längstverstrichener Zeit zu erbringen sei. Scheffel war überzeugt, daß, was um den Bodensee herum haust, noch immer so rauhbeinig kräftig sei wie sonst. Ihm gedieh diese Menschenart unmittelbar aus phantasievoller Verlebendigung alter Klosterjahrbücher. Freilich schützten auch sie ihn nicht vor dem Abweg, neben ein humorvoll geschautes Bild mittelalterlicher Kultur einen Liebesroman hinzupflanzen, der die üblichen Gestalten des französischgewendeten deutschen Zeitromans nur in alte schlechtsitzende Gewänder steckte.

Allein der Schritt von kulturgeschichtlich vertiefter Darstellung politischer Vorgänge zu wesentlich kulturgeschichtlicher Erzählung, die das Politische beihin erledigte, war über Walter Scott und auch über Willibald Alexis hinaus getan. Immer noch in dem ungemein fruchtbaren Jahr 1855 spendete der Schwabe Hermann Kurz ein Stück dichterisch gestalteter Kulturgeschichte des Dorflebens seiner Heimat in seinem „Sonnenwirt". Schon 1843, gleichzeitig mit Meinholds „Bernsteinhexe", die ein ausgeführtes Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert ist, hatte Kurz' Roman „Schillers Heimatjahre" von politischer Geschichte zur Geschichte deutscher Dichtung sich gewandt und die Umwelt vorgeführt, in der Schillers „Räuber" entstanden. Das heimatlich Schwäbische war da wie dort kräftiger ausgeprägt als in Hauffs „Lichtenstein" von 1826, das Ganze auch weit mehr von dem gesellschaftskritischen Standpunkt gesehen, den sich die Zwischenzeit erobert hatte. Der Technik Scotts und Hauffs bediente sich noch die Erzählung von Schillers Jugend. Die geschichtlich gegebenen Gestalten Schillers und des Herzogs Karl Eugen tragen nicht die erfundene Handlung, sondern gehen nur durch sie hindurch. Der

„Sonnenwirt“ erzählt den Lebensgang eines Räuberhauptmanns, der schon Schillers Phantasie in Tätigkeit gesetzt hatte, und gründet dessen Schicksale auf die Zustände der Zeit Karl Eugens. Schier durchaus deuten Riehls „Kulturgeschichtliche Novellen“, die ein Jahr später einsetzten, einen Vorgang der Vergangenheit aus der gesellschaftlichen Lage der Zeit, der er angehört. Dem steigenden Bedürfnis nach ausgiebiger Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse, dem willigen Verzicht auf bloße Berücksichtigung der großen Namen der deutschen Geschichte kam Freytags wissenschaftlich gedachte und aus dem Vollen geschöpfte Reihe lebendiger und plastischer „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ seit 1859 entgegen. Auf dem Wege von individualistischer zu kollektivistischer Auffassung, den das 19. Jahrhundert seit seinem Anfang begangen hatte, war die wissenschaftliche Erforschung deutscher Vergangenheit endlich zu einem Werk gediehen, das die neue Betrachtung geschichtlicher Entwicklung sachkundig und allgemeinverständlich vertrat. Es traf auf Leser, die durch die deutschen kulturgeschichtlichen Erzähler der Zeit bestens vorbereitet waren. Das wies erfolgreicher in die Zukunft, als wenn Laubes vielbändiger Roman vom Dreißigjährigen Kriege (1863—66) parteiisch die Ideen, aus deren Widerstreit das große Weltbegebnis erwachsen war, in steter Berücksichtigung der verwandten Geisteskämpfe neuester Zeit spannenden Bildfolgen zugrundelegte. Auch Karl Frenzel verdeutlichte bewußt den Geist der Zeiten in Erzählungen, die nach 1860 zu erscheinen begannen, die Vergangenheit aber minder eng mit der Gegenwart verknüpften.

Die kulturgeschichtliche Neigung führte ins Heimatliche und Heimelige und gab die weitschichtige Darstellung großer Augenblicke der Weltgeschichte auf, wie die Münchner Maler sie in Farben und die Münchner Dichter sie in Versen zu bieten liebten. Sie setzte sich immer kräftiger durch. Auch in dem Niederösterreicher Robert Hamerling, der die Pfade Münchner geschichtlicher Dichtung ging und mit ihr in die Vergangenheit und in fernes Land schritt, im „König von Sion“ (1869) aus der Ferne mit Annette von Droste wetteiferte durch stimmungssatte Abspiegelung münsterländischer Spuklandschaft, vorher und nachher zeitlich wie örtlich seine Kreise noch weiter zog. Er betonte in seinen Versepen, wenn Neros Rom oder die Wiedertäufer von Münster zu vergegenwärtigen waren, das Kulturgeschichtliche, gab 1876 in seinem Roman „Aspasia“ geradezu ein Bild der Kultur des perikleischen Athens. Seine Phantasie erhitzt sich an der Ausmalung trüber Sinnlichkeit und kann gleichwohl das Erlernte und

einen belehrenden Ton nur schwer zu dichterischen Gesichten steigern. Einer materialistisch genußsüchtigen Zeit stellte er mahnende Bilder entgegen, die verwandtes Gehaben von einst verurteilen und es zugleich zu übersteigerten Wirkungen nutzen. Er malt die Wollust und gleich auch den Teufel dazu. Aufdringlich macht sich sein Wissen von den verschiedenen Möglichkeiten philosophischer Weltanschauung fühlbar.

Noch viel absichtlicher drängte einem unphilosophischen Zeitalter Wilhelm Jordan sein philosophisches Wissen auf. Freilich bog er sofort ab in die neue Bahn der biologischen Entwicklungslehre und arbeitete mit den naturwissenschaftlichen Begriffen Darwins, nahm sie vielleicht sogar dem Engländer vorweg. Einer „modernen Theodizee" mochte das noch entsprechen. Sein „Demiurgos" (1852—54), zugleich ein geistvolles und witziges Abbild der Zeit um 1848, geschaffen von einem Kämpfer, der selbst in der Paulskirche gesessen hatte, wirkte darum nicht so stillos wie das Gerede von Zuchtwahl im Munde eines Helden aus der Welt der Siegfriedsage. Seine „Nibelunge" (1868—74) gehen schier bewußt auf Stillosigkeit aus. Feierlich rauschende Stabreimverse künden von einer urgewaltigen Welt und nutzen in einem Atem schlampige Wendungen der städtischen Umgangssprache oder lassen ein germanisches Heldenkind von Papa und Mama naiv plaudern oder statten Kriemhild aus mit den Gefühlen des deutschen Backfischchens, wie es gleichzeitig zu aller Welt Entzücken in E. Marlitts Romanen auftrat. Germanische Vergangenheit nimmt die packenden und spannenden Züge des französischen und englischen Schauerromans auf, arbeitet also mit den stilwidrigen Lockmitteln gleichzeitiger deutscher bürgerlicher Erzähler. Der Materialismus feierte Feste naturwissenschaftlicher Wissensfreude. Im Hintergrund stand freilich der hochsinnige Wunsch eines Mannes, der sein Vaterland liebte und es, gestützt auf die jüngsten Ergebnisse der Welterkenntnis, einer bessern Zukunft entgegenführen, es würdig machen wollte einer großen Vergangenheit.

Wissenschaft wurde immer mehr der Inhalt von Jordans Dichtungen. Sein Familienroman „Die Sebalds" (1885) belehrt ebenso über Naturwissenschaft wie über Weidwerk und Schiffahrt; er überholt die Gettoerzähler durch genauste Kenntnis jüdischer religiöser Gebräuche. Das künstlerische Gestalten wird des schwierigen Stoffs nicht Herr. Nach Sealsfield beschreibt Jordan nordamerikanische Landschaft, die er selbst gesehen hat, mit völligem Versagen aller Erlebniskraft dichterischen Ausdrucks wie ein ärmlicher Reiseführer.

Als wandernder Rhapsode durchzog Jordan Deutschland, um seine Erneuerung der Sage von den Nibelungen den Deutschen zur endgültigen neuzeitlichen Gestalt der Überlieferung von Siegfried zu machen. Von Siegfried wußte jeder Deutsche, aber noch war trotz allem Bemühen der deutschen Romantik die altgermanische Götter- und Heldensage nur ein blasses, blutleeres Gegenbild zu ihrer lebensvollen antiken Schwester. Das griechische Altertum war seit dem Beginn des Jahrhunderts weiter und weiter in den Hintergrund gerückt. Man ließ trotz Goethe die Alten wieder hinter sich die Schule hüten. Vom Geiste des deutschen klassischen Humanismus war in der ganzen zeitgenössischen Kunst fast nichts mehr zu verspüren. Allein noch immer war der Dichter nicht erstanden, der neben den antiken Olymp und neben die Helden des Kampfs um Troja mit auch nur ungefähr verwandter Lebendigkeit und Deutlichkeit Gestalten germanischer Überlieferung den Deutschen ins Gemüt gepflanzt hätte. Jordan glückten nur vereinzelte Erkundungsvorstöße. Zu breitem Durchbruch gelangte endlich ein Dichter, der nicht bloß die beschränkten Wirkungsmittel des epischen Rhapsoden, sondern die weit mächtigeren der Bühne, dann aber als unwiderstehlichstes die Musik zur Verfügung hatte: Richard Wagner.

Das Drama Wagners, Hebbels und Ludwigs

Der Meister von Bayreuth kann in einer Betrachtung, die nur auf seine Wortdichtung eingestellt ist, nie zu voller Würdigung gelangen. Zwecklos ist der Streit über sein dichterisches Können oder Nichtkönnen, solange nicht seine eigentliche Absicht und seine entscheidende Tat, die restlose Verknüpfung von Wort und Musik, erwogen wird. Die Dichtungen der deutschen Romantik, die den germanischen Stoffen eine neue künstlerische Form liehen, wurzelten in einer andächtigen Stimmung, die nur durch kurze Zeit bestand und am wenigsten der Bühnenwirkung zu dauernder Stütze dienen konnte. Fouqué oder Ehlenschläger nutzten dramatisch die nordische Volksüberlieferung, gestützt auf diese Stimmung, auf die Gefühle, die der Romantiker mitbrachte, sobald der Wundergarten germanischer Urzeit sich ihm auftat. Bald wirkte das alles verblichen und saftlos, weil die vorausgesetzte Stimmung längst dahin war. Sie läßt sich von der Bühne herab wiedererwecken durch Musik. Tieck hatte seinen Lesern in betörendem Märchenton den Zauber des Waldes und der Waldeinsamkeit fühlbar gemacht. Wenn ein Romantiker

von Siegfrieds Waldleben sang, baute er auf die Gefühle, die sich seit Tieck mit dem Worte Wald verbanden. Wagner durfte auf gleich vorbereitete Hörer nicht zählen, aber seine hörbare Wiedergabe des Waldwebens weckte die Stimmung, die er benötigte, zwang noch den Bildungsphilister und den Banausen, die Gestalt Siegfrieds in einem Sinn zu erleben, der wenn nicht dem romantischen Gefühl, so doch Wagners Vorstellung von germanischer Waldeinsamkeit entsprach. Wie arm erschiene Wagners Siegfried, wenn nur das Wort und nicht auch die Musik seine jungen Tage versinnlichte! Die Musik Wagners birgt überdies von vornherein eine Eigenheit der Tonabfolge, die dem Sehnsuchtsvollen romantischer Stimmung, die vor allem dem rastlosen, immer wieder von neuem anstürmenden Ringen durchaus entspricht, das für W. Scherer ebenso wie für neueste Kunstwissenschaft den seelischen Grundzug des Germanen ausmacht. Wenn Wilhelm Worringer heute von der unendlichen Melodie germanischer Ornamentik spricht, so denkt er an Wagner, fußt er auf Scherers Deutung der germanischen Seele und bezeugt, wieviel germanische Stimmung, mindestens nach deren wissenschaftlicher Erfassung von gestern und heute, in Wagners Musik steckt. In der Führung der Melodie läßt sich Verwandtschaft mit der ältesten fünfstufigen Melodik der Skandinaven (aber auch der Kelten) verspüren. Pentatonik herrscht besonders in Motiven Wagners, die — wie Rheintöchtersang oder Stimme des Waldvogels — unpersönlich Naturhaftes versinnlichen sollen. Noch das rastlose Anstürmen von Wagners Sprache, das stete Wiederaufnehmen und Neugestalten eines Gedankens stimmt mit germanischer Art überein. Seltsam, daß nur gerade Scherer diesen Zusammenhang nicht erkannt hat. Ihm mochte eine starke seelische Spannung, die er in Wagners persönlichem Gehaben, in seinen Werken und seinen Gestalten verspürte, neben dem gedämpfteren Ton der bürgerlichen Dichtung wie Überspannung erschienen sein. Wirklich entspricht diese seelische Spannung mehr dem nordischgermanischen, bestenfalls dem ältestdeutschen Lebensgefühl als dem Verhalten des Deutschen, wie es seit Jahrhunderten sich kundgibt. Freytag schrieb allerdings mit Scherers Zustimmung dem Deutschen des frühen Mittelalters eine verwandte Seelenbeschaffenheit und einen verwandten Ausdruck zu, suchte auch gleich Wagner das Wesentliche dieses altgermanischen Ausdrucks durch eine Wortstellung zu erzielen, die von der üblichen deutschen abwich.

Das Feierliche und Getragene Wagners widersprach der Stimmung der bürgerlichen Zeit, doch auch dem Formwillen Goethes. Wieweit die

gedämpfte Form, die sich unter Goethes Hand herausgebildet und das Wesen einer eigentlich und echt deutschen Form gewonnen hatte, von der drängenden Wucht altgermanischen Barocks abging, bewährt sich auch an Wagners Schöpfungen, die solchem Barock näher stehen. Im bürgerlichen Zeitalter war die deutsche Form, die kaum noch Form sein wollte, immer anspruchsloser geworden. Der breite Raum, den der Roman für sich forderte, bezeugt die ausgesprochene Neigung der bürgerlichen Zeit, alles abzulehnen, was wie eine Formgesetzlichkeit gefaßt werden konnte, die ein für allemal und für ganze Reihen von Dichtungen zu gelten hatte. Denn der großen Mehrzahl erschien der Roman als das Feld lockerster dichterischer Gestaltung. Hebbels Dramen legten es — weit mehr noch als Otto Ludwigs Dichtungen — auf strengere Geschlossenheit und auf merklicheres Ebenmaß an. Allein so fremd sie wegen ihrer seelischen Haltung dem bürgerlichen Zeitalter und seinen Dichtern vorkamen, sie blieben noch beträchtlich fern der rastlosen inneren Spannung von Wagners Werken. Sie wirken neben ihnen schlicht und ungewollt.

Wesentlich näher verwandt ist Wagner mit französischem Lebensgefühl und mit dem Formwillen Corneilles oder Viktor Hugos. Wagner hätte Frankreich und den weiten Umkreis des Auslands, der in Fragen der Kunst wie Frankreich fühlt, nicht so siegreich für sein Schaffen gewonnen, er wäre nicht einer der wenigen deutschen Künstler, deren Name über die ganze Erde klingt, wenn er nicht etwas in sich trüge, das französischer Neigung zur heldenhaften Gebärde entgegenkommt. Gewiß überwand er das französischgewendete Jungdeutsche, das er wie die gleichaltrigen Deutschen in seinem Blute trug. Allein es bleibt ein fühlbarer Zusammenhang mit Heine bestehen sowohl in der Vorliebe für einzelne Stoffe wie im künstlerischen Gestalten. Der „Fliegende Holländer" (1841), „Tannhäuser" (1843), ja noch „Lohengrin" (1845) gehören einer Sagenschicht an, die von Heine besonders bevorzugt und vor Wagner dichterisch verwertet wurde. Keiner der neueren Versuche, die Sage vom Venusberg dem Lebensgefühl der Gegenwart anzupassen, steht dem Werke Wagners so nahe wie Heines Umformung des alten Volkslieds. Wie Heine arbeitet Wagner festen Griffs an tauglichster Stelle kräftige Wirkungen heraus, läßt er unversehens und überschnell die Stimmung wechseln. Jähe Übergänge wie aus dem Zauberlicht des Venusbergs in den Frühlingssonnenschein des Thüringer Waldes, aus der Düsternis von Wotans Zusammentreffen mit Siegfried zu der lichtumfluteten Lagerstätte Brünnhildens, wie

umgekehrt die Zerstörung von Klingsors Garten entsprechen dem Formgefühl und dem gegensatzreichen Schaffen Heines. Noch zu Meyerbeer, der sich mit Heine sichtlich enge berührt, der gleich ihm in Paris sein Heil zu suchen gewohnt war, tut sich da eine Beziehung auf. Aus geschichtlicher Ferne gesehen, rückt Wagner überhaupt näher heran an Meyerbeer, als er selbst zugestehen wollte. Wagner hängt überdies wie Heine zusammen mit dem materialistischen Geiste der Wissenschaft. Von Feuerbach ging er ja aus. Und wenn er auch nicht mit Jordan Begriffe wie Zuchtwahl und Kampf ums Dasein in seine Dichtungen verwob, so blieb in seinem Siegfried noch genug bestehen von verwandten Vorstellungen, um ihn später mit Nietzsches Lehre vom Übermenschen verknüpfbar zu machen, die ihrerseits an Darwin sich lehnt. Mit Jordan traf Wagner auch in der Wahl des Stabreims zusammen. Die materialistischen Stimmungen, die ihn zu Feuerbach führten, wichen freilich zurück, als ihm verlockend Schopenhauers Pessimismus aufging. Tatsächlich stellen indes Feuerbach und Schopenhauer nur zwei Pole dar, die von Anfang an in Wagners eigenem Wesen bestanden. Der Zwiespalt zwischen heißer Hingabe an den Reiz der Sinnenwelt und seelisch verzückter Sehnsucht nach einem reinern Jenseits, was ist er anderes als die Gegensätze des Sensualismus und Spiritualismus, des Hellenismus und des Nazarenismus, die in Heines Seele walteten?

Weil Wagner zwei Seelen in seiner Brust trug, konnte Nietzsche ihn verherrlichen und verdammen. Nietzsche verwarf in Wagner den Romantiker von Novalis' Todes- und Erlösungswünschen, den Pessimisten, dessen „Parsifal" (1877) romantisch-christliche Weltabkehr in mittelalterlich-katholische Kultformen übertrug. Er forderte eifervoll von einem Künstler, der frohe Weltbejahung gleich eindringlich im „Siegfried" (1848) gefeiert hatte, die strenge Folgerichtigkeit des Glaubensbekenntnisses eines sittlichen Genius. Der Kunst konnte es nur dienen, daß Wagner nicht einseitig, sondern zweiseitig war, vor allem der Tragödie, die durch das Gegenspiel gleichwertiger Gegensätze gewinnt.

Allerdings gelangt Wagner auch vermöge solcher Gegensätzlichkeit zu keiner reinen Lösung der schweren Aufgabe, die Geschichte von Siegfried und Brünnhilde so zu gestalten, daß kein Verstandeseinwand übrig bliebe. Überdies entsprach es seiner Zweiseitigkeit, daß er sich nicht mit dem Ruhm des frei gestaltenden Künstlers begnügte, sondern noch den Aufgaben eines sittlichen Erziehers nachkommen wollte. Als Widerstreit in Wagners Brust ergibt sich ferner sein Bedürfnis, im künstlerischen Schaffen

die Ansprüche des Unbewußten zu verfechten und zugleich eine fast überbewußte Absichtlichkeit zur Grundlage seines Gesamtkunstwerks zu machen. Wagners Leitmotiv schenkt durch die Wiederkehr gleicher oder verwandter Tonfolgen dem Worte Andeutungen und Beziehungen, die vom Worte allein nicht geboten werden könnten; sie ruht einerseits auf der Überzeugung Schopenhauers, daß Musik tiefer ins Unbewußte eingreifen kann als das Wort, und gestaltet anderseits die Musik aus verstandesmäßiger Berechnung. Der Künstler wird auf diesem Wege zum bewußten Erwecker und Gestalter des Unbewußten. Mit Kunst erschafft er, was wie Natur wirken soll. Wagner geht indes nur auf einem Wege weiter, den seit langem und besonders seit der Romantik dichterisches Schaffen gegangen war. Wenn Novalis behauptet, Kunstwerk entstehe aus künstlicher Natur, so kennzeichnet er schon den Standpunkt, auf den sich Wagner stellte. Die Romantik wollte ja grundsätzlich den Eindruck des volksmäßig Naturhaften durch Werke wachrufen, die aus der Überbewußtheit des Gegenwartsmenschen stammten. Heine trieb das bereits auf die Spitze. Zeitgenossen Wagners wie Hebbel verfuhren genau so und konnten sich daher nur schwer Rechenschaft geben über den Anteil, den unbewußte Schöpferkraft und bewußte Verstandesarbeit an ihren Werken hatten.

Wagner ist ein zielsicherer Former und zugleich ein Künstler, der mit überwältigender Kraft das Gefühl aufzurufen versteht. Viele verdachten ihm diese ungemeine Fähigkeit, die Seele aufzuwühlen. Sie sprachen warnend von den betäubenden Düften seiner Musik. Ohne Zweifel lag solche Kunst weitab von der zahmen Korrektheit der Münchner. Fast die gesamte gleichzeitige Dichtung gewinnt neben Wagner den Anschein des Kalten und Blutlosen. Neben dem Schlusse des „Siegfried“ oder neben dem zweiten Aufzug des „Tristan“ (1857) verblaßt das freie Austönen der Leidenschaft auch in Heyses Dichtung. Solche Tränke fand eine zage Welt, die sich epigonenhaft beschied, überwürzt und ungesund. In den „Meistersingern“ (1862) verschwindet allerdings die übermächtige seelische Spannung, die sonst in Wagners Menschen herrscht, fast ganz. Da ist von einer Verwandtschaft mit der getragenen Gebärde französischer Dramen fast nichts zu spüren. Das Werk, das zunächst nur entrüstetem Spott und kampfeslustiger Verhöhnung Raum bieten sollte, erwuchs dem Dichter allmählich zu einer Schöpfung des freien und ungefesselten Humors, ließ Beckmesser zurücktreten hinter die echtest deutsche Gestalt, die in Wagners Werken begegnet, und spiegelte in Hans Sachs die Überlegenheit des

Menschen, der sich überwindet. Dem sittlichen Ziel des deutschen Klassizismus, der Lebensweisheit Goethes näherte sich Wagner diesmal wie nie vorher oder später. Ja er huldigte dem deutschen bürgerlichen Geiste und ließ nach mancher Spitze, die sich gegen bürgerliche Beengtheit kehrte, das Werk gipfeln in einer Verherrlichung der deutschen Meister bürgerlicher Kunst.

Die Luft Nürnbergs vertrug auch in Wagners Dichtung nicht die Ekstasen, die er sonst liebte und zu denen sein letztes Werk „Parsifal" wieder zurückkehrte. Romantisch im besten Sinn des Worts ist Nürnberger Stimmung, ist indes auch Ekstase. Verwirklicht wurden da wie dort durch Wagner die Träume der alten Romantiker von Tiecks und von Novalis' Gepräge. Unter seiner Hand erstanden sie zu geschlossener künstlerischer Formung. Mit fest zupackender Faust schmiedete er Dramen, er machte sie nicht bloß zu freien Ergüssen romantischer Stimmung, wie die Romantiker zu ihrem eigenen Schaden es meist gehalten hatten. Der Sagenstoff mußte sich dieser Kraft beugen.

Besonders an „Tristan" und an „Parsifal" läßt sich gut beobachten, wieviel von dem überkommenen Stoffe Wagner beiseite schob, um desto sicherer dem zum Ausdruck zu verhelfen, was ihm das Entscheidende war. In scharfliniger Architektonik ward aus dem sorgfältig vereinfachten Stoffe jederzeit ein ebenmäßiger und wohlgegliederter Bau errichtet. Wagner neigt wie Heine zu dreiteiligem Bau. Wie um eine kräftig betonte Mittelachse gliedern sich bei ihm auf beiden Seiten des zweiten Aufzugs ein vorbereitender und aufsteigender erster und ein abschließender und absteigender dritter an. Die schlichte Baukunst weist abermals auf Wagners Verwandtschaft mit französischem Formwillen hin. So schuf Corneille. Ganz anders gab sich die freie Baukunst Shakespeares und seiner deutschen Nachfolger aus frühklassischer oder romantischer Zeit. Der deutsche Hochklassizismus selbst pflegte wie die Franzosen und wie Wagner die ebenmäßigere Form. Er tat es freilich im Dienste edler Einfalt und stiller Größe.

Der „Ring des Nibelungen" (1853) bewährt sowohl Wagners Fähigkeit, vielgestaltige und widerspruchsvolle Überlieferung zu vereinheitlichen, wie seine Begabung, den vereinfachten Stoff zu gliedern und zu kunstvollem Auf- und Abstieg zu bringen. Mag ihm die Verschweißung diesmal auch nicht so restlos geglückt sein wie in „Tristan" und „Parsifal", mag manches übrigbleiben, was mit berechtigten Ansprüchen an notwendige

Tragik nicht übereinstimmen will: zu Geibels „Brunhild“ (1857) verhielt sich das Werk doch nicht bloß wie Krüppelholz zu Marzipan. Hebbels epigrammatisch spitzes Mißurteil ging am 29. Januar 1862 an den Hamburger Verleger Campe ab: er nahm überdies in sein Tagebuch auf, was noch sonst an herbem Spott über Wagner und Geibel wie über deren Anhänger in dem Briefe an Campe stand. Über Geibels „Brunhild“ sprach er sich an anderer Stelle ausführlicher und derartig abfällig aus, daß die Zusammenstellung des „Rings“ mit Geibels Stück einer Vernichtung gleichkommt.

Friedrich Hebbel nahm in seinem letzten abgeschlossenen Werk den Stoff der Siegfriedsage von vornherein ganz anders als Wagner. Der „Ring“ bevorzugt die nordische Überlieferung, die sicherlich dem Gefühle Wagners verwandter ist als die deutsche epische Darstellung des Nibelungenlieds. Hebbels „Nibelungen“ (1862) gingen mit vollem Bewußtsein nur auf eine bühnenmäßige Umformung des Nibelungenlieds aus. Ihm schien es, der alte epische Dichter habe sein Werk schon dramatisch entworfen. So wollte er selbst nur der Uhrmacher sein, der ein altes, höchst vortreffliches Schlag- und Zeigewerk mit geschickter Hand wieder ausputze und aufziehe. Wirklich schloß er sich im vollen Gegensatz zu Wagners Brauch Zug für Zug an die eine Quelle an und wagte nur an der gefährlichsten Stelle — wiederum ist es Brunhilds Beziehung zu Siegfried — aus Eigenem eine Ergänzung. Allein die stoffliche Treue ließ noch breiten Raum für eine geistige Durchdringung, die ganz Hebbels Anteil bleibt. Er nahm die Sage von dem entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, von dem fast alle seine Tragödien gesehen sind.

Hebbel ging in unüberbrückbarem Gegensatz zu den besten zeitgenössischen geschichtlichen Erzählern schier gar nicht auf kulturhistorische Echtheit der Farben aus. In „Judith“ (1841) ist alttestamentarisches Judentum noch wirklichkeitstreu bis in Einzelheiten hinein abgezeichnet. „Herodes und Mariamne“ (1850) begnügt sich schon mit bloßer Andeutung der Ortsfarbe. Hebbel überließ dem Dichter der „Makkabäer“, auch noch „Judith“ nach dieser Richtung zu überholen. Ihm selbst ist das Wichtige der Kampf gegensätzlicher Weltanschauung und Sittlichkeit, der sich in geschichtlichen Gestalten auslebt und das geistige Werden und Wachsen der Menschheit bedingt. Gerade was damals in der Erzählung nur vereinzelt und ohne dauernde Nachwirkung erschien, ist der Leitgedanke von Hebbels

geschichtlichen, ja noch von seinen ungeschichtlichen Dramen. Mit bewußter Absicht stellte er sich erst seit „Maria Magdalene" (1844) auf den Standort entwicklungsgeschichtlicher Ideenlehre. Doch schon der Erstling „Judith" nimmt die spätere Haltung vorweg. Im Kampfe gegen eine Äußerung Hegels, die nach Hebbels Ansicht mit Unrecht dem Philosophen ein Vorrecht vor dem Dichter gab, entwickelte sein Vorwort zu „Maria Magdalene", getragen von den Vorstellungen der Geschichtsphilosophie Hegels, die Aufgaben, die der Tragiker zu erfüllen habe. Schon Hegel hatte das Tragische der großen geschichtlichen Persönlichkeit hervorgehoben. Er sah in ihr nur das Werkzeug einer höhern Macht, das zu einer entscheidenden Leistung im Dienste der Weltentwicklung berufen ist, allein wie etwas Wertloses beseitigt wird, sobald es die vorgeschriebene Leistung erbracht hat. Hegel war diese Beobachtung aufgegangen an dem Geschicke Napoleons. An Napoleon hatte er bemerken können, wie der geschichtliche Genius scheinbar nur seine persönlichen Wünsche zu erfüllen strebt und tatsächlich dem Fortschritt der Menschheit auf seine eigenen Kosten dient.

In Hebbel steigerte sich eine verwandte Betrachtung der Weltentwicklung zu einem Weltbild, das man als Pantragismus bezeichnet und dem Panlogismus Hegels gegenüberstellt. Für Hebbel wurde es notwendige Vorbedingung aller Höherentwicklung der Menschheit, daß der einzelne sich seinem Zeitalter und dessen Vertretern entgegensetze, daß er ein Ärgernis gebe, auch daß er untergehe in diesem Widerstreit. Das Unrecht des einzelnen, begangen an seiner Umwelt, ist unerläßlich. Sonst würde die Menschheit erstarren. Das Unrecht fordert Sühne. Aber weil es notwendig ist, rechtfertigt sich zugleich das Verhalten des Menschen, der Ärgernis gibt.

Rasch ist Hebbels Auffassung an seinem Kandaules in „Gyges und sein Ring" (1856) zu begreifen. Kandaules erläutert sie in seinen letzten Worten, die vom Schlaf der Welt berichten und von dem Untergang des Unglücklichen, der die Welt aus ihrem Schlafe weckt. Kandaules ist sich dabei vollauf bewußt, daß er als Opfer falle im Dienste künftigen Aufstiegs der Menschheit. Überlegen hatte er den Aberglauben seines Volks und seines Weibes belächelt. Aus solcher Stimmung hatte er sein Weib tödlich verletzt. Er sühnt seine Schuld durch seinen Tod. Aber eine spätere Zeit wird vom Aberglauben denken wie er.

Nächste Ergebnisse dieser Auffassung des Tragischen sind erstens Verzicht auf den Bösewicht, zweitens Einschränkung der Tragödie auf

die Stellen der Weltgeschichte, an denen eine neue Entwicklung einsetzt. Auch Kandaules ist kein Bösewicht, da er nur einem berechtigten Anspruch zur Verwirklichung verhilft. Als Goethe den „Clavigo" dichtete, wurde es ihm zum Bedürfnis, den Bösewicht auszuschalten und tragisches Unheil aus dem gutgemeinten Rate eines Freundes abzuleiten. Hebbel gelangte durch seinen Grundsatz, jede stärkere Betätigung persönlicher Wünsche bedinge an sich Zusammenstöße mit der Umwelt, folgerichtig zu dem Ergebnis, daß der Tragiker nicht Gut und Böse gegeneinander aufbieten solle. Er erkannte den künstlerischen Wert von Dramen, in denen jede Partei von ihrem Standpunkte aus recht hat. Ihr Bestes leistete diese Erkenntnis, als Herzog Ernst in „Agnes Bernauer" (1855) zu zeichnen war. Ein Meisterstück seelischer Erfassung und Deutung glückte dem Dichter, als er das Recht des Fürsten erfühlte, der alle Anlage zu einem Theaterbösewicht in sich trägt und von andern auch diese Rolle zugeteilt erhalten hatte. Das ist nicht sittlicher Relativismus, nicht Versuch, schlechthin jedem Wollen, auch dem unsittlichen gerecht zu werden. Hebbels Tragik ist durchaus eingestellt auf sittliche Wertung. Er verzichtet bloß auf eine allgemein und jederzeit geltende Sittlichkeit. Entwicklungsgeschichtlich denkend wie sonst, nimmt er an, daß die Menschheit Schritt für Schritt zu höherer und reinerer Sittlichkeit emporsteige. Kampf und Widerstreit ergeben sich, wenn Vertreter verschiedener Stufen der Sittlichkeit aufeinanderprallen.

Schon Hebbels Golo in „Genoveva" (1843) ist nicht von Anfang an als verkörpertes Böses gedacht, das der Vertreterin des Guten feindlich entgegentritt. An keinen seiner Menschen wandte Hebbel gleich viel seelische Deutung. Schritt für Schritt, mit einer Folgerichtigkeit, die an Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" gemahnt und die Kunst seelischer Entwicklung dieses Romans zum Teil vorwegnimmt, wird aus einem frischen und tatlustigen Gesellen durch jäherwachte Leidenschaft ein Verbrecher. Nie vielleicht schöpfte Hebbel aus eigenen Erlebnismöglichkeiten gleich stark. Es war eine Generalbeichte. Schwierig wurde ihm nur die bühnengemäße Verdeutlichung der einzelnen Stufen von Golos seelischer Haltung. Hier wie später verzichtete er auf Freunde oder Genossen, denen seine tragischen Menschen ihre letzten Geheimnisse verraten. Auch der Monolog allein genügte ihm nicht, da ein Selbstgespräch immer etwas von einem Rückblick an sich hat. Er wollte den Augenblick neuer seelischer Wandlung unmittelbar ergreifen und ließ daher dem sogenannten

Fürsichsprechen breiten Raum, zwar nie wieder so breiten wie in „Genoveva“, aber doch genug, um in späterer Zeit, die naturalistisch das Fürsichsprechen in Acht und Bann tat, dem Spielleiter fast unlösbare Aufgaben zu stellen. Ja seine Gestalten gewinnen durch den Brauch, für sich das Gegenteil zu sagen von den Worten, die sie laut zu ihren Mitunterrednern sprechen, besonders in „Herodes und Mariamne“ einen Zug von Verschlossenheit, der an Verstellung gemahnt. Tatsächlich wollte er nur Herbe und Stolze zeichnen, in Klara wie in Mariamne, wollte er die Tragik aus solch gewollter Verhüllung des Innenlebens ableiten.

Das Seelische stand auch da im Vordergrund. Gleich der erste tragische Versuch „Judith“ will geheiligte und gerade deshalb verundeutlichte Überlieferung auf ihren inneren Wahrheitsgehalt prüfen und aus vertiefter Ergründung der menschlichen, vor allem der weiblichen Seele berichtigen.

Hebbels Judith rettet ihr Vaterland wie Schillers Johanna. Allein Schiller wahrt den Schimmer der alten Legende. Ihm lag gar nichts daran, den wahren Sachverhalt gegen die märchenhaften Züge der Überlieferung auszuspielen. Hebbel nimmt die Decke weg, die von einer verklärenden und heiligenden Nachwelt über das bittere Seelenleid eines Weibes gebreitet worden war, das zu unweiblicher Tat gedrängt wird. Eine Frauenseele — so meint er den Vorgang deuten zu dürfen — hat Ungewöhnliches erlebt und fühlt sich zu unerhörter Tat berufen. Allein im entscheidenden Augenblick fällt der Wahn von ihr, und sie hat nur noch persönliche Rache zu üben. Mit grauenerregender Deutlichkeit enthüllt Hebbel, was an seelischem Widerstreit, an dumpfer Verzweiflung hinter geschichtlichem Heldentum sich bergen kann. Schon hier erscheint ein Mensch, der bloß seinen persönlichen Wünschen zur Verwirklichung verhilft, als Werkzeug der Weltgeschichte. Er ist erledigt, sobald er seine Leistung vollbracht hat. Judith erkennt zuletzt, daß sie den ersten und letzten Mann der Erde getötet hat, damit ihre Mitbürger in Frieden Schafe weiden, Kohl pflanzen, Handwerk treiben und Kinder zeugen können.

Hebbel versuchte nur dieses eine Mal, einen Übermenschen von dem Ausmaß des Holofernes seelisch auszuschöpfen. Und seelische Zergliederung, wie er sie an Judith oder Golo wendet, kehrt später in gleichem Umfange bei ihm nicht wieder. Meister Anton, Mariamne, Herzog Ernst, Rhodope

und die Riesengestalten der Nibelungenwelt bewähren immer noch, daß Hebbel seinen Menschen in die Seele zu leuchten liebt. Allein seelische Zustände von besonderer Färbung werden im Fortschreiten ihm weniger und weniger zur eigentlichen Voraussetzung der Tragik, da die Persönlichkeit ihm hegelisch immer mehr zum Vertreter und Erfüller einer weltgeschichtlichen Aufgabe oder zu dessen Widerspiel sich erhebt. Sein Wunsch, den Menschen darzustellen, der eine neue Zeit heraufführen hilft in persönlicher Auseinandersetzung mit den Schützern einer alten und veralteten, leitete ihn notwendig zu den Augenblicken, in denen das Rad der Weltgeschichte eine neue Umdrehung macht, zu den Zeiten, in denen ein Weltalter mit dem andern zusammentrifft. Schon in „Genoveva" wird von Entsühnung und Erneuerung der Welt gekündet. Genoveva hat durch ihr Leiden die schwere Aufgabe zu lösen. Fühlbarer treffen in „Herodes und Mariamne" die untergehende Welt des Heidentums und die aufsteigende des Christentums aufeinander, in „Gyges" ferner Osten und Griechentum, in den „Nibelungen" germanische Heldenzeit und christliche Selbstverleugnung. Die Träger der gegensätzlichen Weltanschauungen durften füglich etwas von ihrer persönlichen Prägung aufgeben, um desto deutlicher die Züge der geschichtlichen Entwicklungsstufe zu weisen, der sie angehören und die sie im tragischen Zusammenprall vertreten. Judith ist mehr als die jüdische Frau, sie ist eine Persönlichkeit von eigenwilligem Gepräge. Kriemhild, aber auch Hagen sind weit mehr typische Fälle altgermanisch-heidnischen Wesens.

Nicht bloß in geschichtlicher Vergangenheit läßt sich das Zusammentreffen zweier gegensätzlicher Zeitalter und der Kampf des Alten mit dem Neuen beobachten. Hebbel war überzeugt, daß er selbst in einer solchen Übergangszeit lebe. Wäre er es nicht gewesen, er hätte schwerlich sein System entwicklungsgeschichtlicher Tragik ersonnen und Tragödien geschrieben, in denen ein Vorkämpfer der Zukunft gegen das Abgenutzte und Erledigte auftritt. Die ganze Lehre von dem tragischen Widerstreit der Zeitalter ging ihm sogar nicht an einem geschichtlichen Stoff, sondern an seinem Gegenwartsdrama „Maria Magdalene" auf. Ein bürgerliches Trauerspiel aus seiner eigenen Zeit eröffnet die Reihe von Hebbels Stücken, die mit vollem Bewußtsein entwicklungsgeschichtlich gedachte Tragik anstreben. „Maria Magdalene" ließ zugleich im Jahre 1844 die bürgerliche Tragik nach langer Unterbrechung wieder dichterisch zu Ehren kommen.

Das bürgerliche Gegenwartsspiel, die Entdeckung des bürgerlichen Englands vom Anfang des 18. Jahrhunderts, war von Lessing nach Deutschland übertragen worden und im Sturm und Drang zu reicher Entfaltung gelangt. Dann freilich gab, während die Tragödie des deutschen Hochklassizismus sich von bürgerlichen Stoffen und von der Gegenwart abwandte, die unmittelbare Nachfolge der Stürmer und Dränger in rührenden Familienstücken tragischen Ernst auf und brachte die ganze Gattung bürgerlicher Dramatik in Verruf. Die Romantik spottete wie Schiller über die Familienstücke Ifflands und Kotzebues. Ludwig Robert, der Bruder Rahel Varnhagens, wagte in spätromantischer Zeit viel, als seine „Macht der Verhältnisse" 1819 im Bürgertum wieder echte Tragik aufzudecken suchte. Sein Vorstoß blieb ohne Ergebnis. Ebenso erging es dem Stücke von Meyerbeers Bruder Michael Beer „Schwert und Hand" von 1831. Gutzkow nutzte auch bürgerliche Dramatik wesentlich bloß zu Kampfrufen liberaler Tagesschriftstellerei. Hebbel erkannte, daß der Gegensatz von Adel und Bürgertum am Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu notwendiger Tragik nicht länger verwertet werden könne. Er suchte die Voraussetzung tragischen Widerstreits im Bürgertum selbst auf, soweit dessen Leben einseitig gebunden ist. So gelangte er wieder zu echter und notwendiger Tragik und gab dem bürgerlichen Schauspiel den vollen Ernst, den er in früheren Versuchen gleicher Stoffwahl vermißte.

Meister Antons Leben ist bürgerlich einseitig gebunden. Darum bringt er Unheil über sein Haus. Das Bürgertum selbst erschafft aus sich den verhängnisvollen Zusammenstoß. Allein dieser Vertreter des Bürgertums ist zugleich der Sohn einer Zeit, die dem Untergang verfallen ist. Er entläßt uns mit dem Bekenntnis, daß er die Welt nicht mehr verstehe. Die Welt setzt zu Schritten an, die über Meister Anton und über seine Lebensanschauung hinausführen. Das Opfer, das der kommenden Zeit dargebracht wird, ist Klara. Ihr Untergang erhärtet, wie notwendig dem Bürgertum neue und zeitgerechtere Anschauungen sind. Abermals löst sich eine Entwicklungsschicht von der kommenden ab. „Maria Magdalene" findet ihre höchste künstlerische Berechtigung für Hebbels Gefühl in der Tatsache, daß die Tragik des Stücks in weltgeschichtlicher Tiefe wurzelt.

Noch verspürt man in den ersten Stücken Hebbels ein dumpfes Grollen gegen den Weltlauf und gegen die Zeit. Sie atmen einen umstürzlerischen

Geist. Sie künden den Pessimismus. In den schweren Tagen seiner Jugend traf Hebbel fast nichts an, was ihn mit dieser Welt versöhnte. Erlösung vom Weltleid brachten ihm Wien und die Frau, mit der er 1846 sich verband, die Schauspielerin, die ihm fortan für seine Dichtung die Maße hochgesinnter Weiblichkeit vorzeichnete. Das Jahr 1848 führte ihn vollends zur Anerkennung der Bedeutung bestehender Staatsformen. In „Agnes Bernauer" vertrat er kurz darauf die Pflichten, die der Staat dem einzelnen auferlegt. Nicht wie Heinrich von Kleist im „Prinzen von Homburg" bekannte er sich aus vaterländischer Freude an dem Staat, dem er zuletzt angehörte, zu dem Glaubensbekenntnis des Großen Kurfürsten Kleists. Aber der Wert des Staatsbegriffs war ihm aufgegangen. In der äußeren Form von Goethes „Hermann und Dorothea" und mit manchem inneren Bezug zu diesem Glaubensbekenntnis eines Gegners der Revolution veröffentlichte er 1859 sein episches Gedicht „Mutter und Kind". Es wandte sich gegen den Geist der erwachenden Sozialdemokratie, es steht sogar in vollem Gegensatz zu Reuters fast gleichzeitiger Dichtung „Kein Hüsung", zu dieser Kundgebung eines Mannes, der doch auch mit dem Bestehenden sich ausgesöhnt hatte. Zum Optimisten wurde Hebbel darum noch lange nicht. Allein er fand den Weg zu einer Tragik, die mehr Lichtblicke zuläßt als die Dichtung seiner Jugend. Das wird bezeugt durch „Gyges".

Am trübsten spiegelte sich die Welt in Hebbels Augen unmittelbar vor Wien. Sein äußeres Dasein war auf Tiefpunkten angelangt. In solch verzweifelter Stimmung verriet auch er, wie nahe ihm das Grelle und Überhitzte der französischen Romantik und damit natürlich das Gebrochene des Jungen Deutschlands lag. Selbst Hebbel hatte da etwas Verlockendes in sich zu überwinden. Dramen wie „Ein Trauerspiel in Sizilien" (1851) und „Julia" (1851), vor allem aber seine Erzählungen in ungebundener Rede und viele seiner Gedichte arbeiten mit Mitteln, die an Sue erinnern. Eine Poesie der Verzweiflung scheint sich in ihnen anzubahnen.

Hebbels Lyrik ist seltsam zwiespältig. Er strebte auf der einen Seite erfolgreich nach einem Ideal reiner und echter Lyrik, das ihm vor allem durch Uhland verwirklicht schien. Er blieb anderseits vielfach bei bloßer Gedankenformung stehen. Das dauernde Bedürfnis nach Selbstbesinnung, das ihn früh zu ausführlichen Tagebuchaufzeichnungen drängte und seine Tagebücher dem Erforscher künstlerischen Schaffens zu unerschöpflichen

Fundgruben macht, lebte sich in dieser Reihe seiner Gedichte aus. Sie bestärkten die Mit- und Nachwelt in der Annahme, Hebbel sei nur Gedankendichter. Die menschenschöpferische Kraft seiner Dramen wurde darum vielfach verkannt. Gewiß sah er die Welt seiner Tragik von dem Standpunkt seiner entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung. Allein sicherlich war ihm mehr zu tun um Erfassung reinmenschlicher Erlebnisse als um Versinnlichung von Gedanken, die ihm aus der Philosophie anderer oder auch aus eigenem Denken zuströmten.

Herb und in sich verschlossen sind seine Menschen. Sie wollen zugleich immer stärker menschliche Größe verwirklichen. Wagners Gott Wotan ist eine innerlich gebrochene Gestalt, Hebbels Nibelungen haben innere Größe und Einheit. Dem jungdeutschen Menschenschlag steht Wotan näher. Die Überwindung des Jungdeutschen, die von Wagner erst in den „Meistersingern" erreicht wurde, ist auch in Hebbels „Nibelungen" geleistet. Darum fühlte Hebbel sich auf dem Boden der Nibelungenwelt dem Mitbewerber Wagner überlegen. Er war sich bewußt, Menschen von einem seelischen Maß, das Wagners Gotte Wotan unerreichbar war, aus alten Mären zum Leben aufgerufen zu haben.

Auch Otto Ludwig brachte Hebbel in den Ruf eines bloßen Gedankendichters. Wenn Ludwig die künstlerischen „Forderungen von oben herein" bekämpfte und ihnen vorwarf, sie zerstörten den „unschuldigen produktiven Zustand", dachte er an Schiller, doch auch an Hebbel. Gottfried Keller stellte freilich an Ludwigs epischen Studien gleichfalls ein Grübeln über die Mache, ein aprioristisches Spekulieren fest, das er bestenfalls für das Drama, nicht aber für sein eigenes Gebiet, für die Novelle, zulassen wollte. Ludwig gelangte nur am Ende seiner Laufbahn zu einem künstlerischen Grübeln, das ihm seinen produktiven Zustand tatsächlich zerstörte. Darum fand er vom Roman nicht wieder den Weg zurück zu abgeschlossenen Dramen, nur zu Plänen und zu Entwürfen, an denen er rastlos unbefriedigt änderte, um sie auf die Höhe seines Abgotts Shakespeare hinaufzutragen, dann aber zu unschätzbaren Zeugnissen dichterischer Selbstbesinnung, die sich in Shakespeares Kunst versenkt, doch auch in deren Namen Schiller befehdet. Schroff einseitig verwarf Ludwig alle analytische Tragik und meinte das Heil in seelischer Synthese zu entdecken. Er vertrug den festen Rahmen nicht, in den nach dem Vorgang der Antike und in naher Verwandtschaft mit dem französischen Klassizismus Schiller den tragischen Vorgang spannte. Auch Hebbel versetzte seine tragischen Persönlichkeiten von Anfang an in

eine (entwicklungsgeschichtlich gedachte) Zwangslage. Auch ihnen waren die Hände gebunden. Und wenn der Persönlichkeit bei Hebbel immer noch mehr Spielraum übrig blieb als bei dem reifen Schiller, so ergab sich doch für Hebbels Helden zunächst gleichfalls ein Kampf mit bestehenden Umständen, während Ludwig aus der seelischen Anlage allein die Tragik ableiten wollte. An Sicherheit des Ablaufs, an Notwendigkeit des tragischen Untergangs büßen Ludwigs Dramen daher manches ein. Im „Erbförster" (1853) bedarf es zuletzt, um das vernichtende Ende wirklich zu erreichen, aller möglichen Kunstgriffe. Sie gemahnen obendrein an die Mittel der Schicksalstragödie Zacharias Werners oder Müllners. In den „Makkabäern" (1854) gewinnt vollends keine einzelne Persönlichkeit uneingeschränkte Stellung im Mittelpunkt des Stücks. Der Held des Stücks ist der religiös-heldenhafte Geist des alten Palästinas; sein tragisches Irren und seine Selbstüberwindung bilden den Kern. Um so besser bewähren den Meister seelischer Erfassung die Gestalt des Kämpfers um sein Recht in der Waldtragödie und die Mutter der Makkabäer wie deren gegensätzliche Söhne Judah und Eleazar. Da wie dort baut sich das Seelische auf einem Zwiespalt auf, der früh dem Dichter zu einem starken Erlebnis geworden war. Schein kehrt sich gegen Sein, das Blendende sucht dem Echten den Rang abzulaufen. Noch in der „Heiteretei" und in den grundverschiedenen beiden Brüdern des Romans „Zwischen Himmel und Erde" kehrt der gleiche Gegensatz wieder. Ludwig legte seine Erfindungen nicht schlechtweg auf den Sieg des Echten, auf die Überwindung des falschen Scheins durch das wahre Sein an. Aber innerlich behält das Echte recht. Ludwigs starkes Gefühl für das Echte stempelte ihn zum berufenen Pfadfinder des Realismus. Es ersparte ihm die „Flucht vor dem Trivialen". Er verdachte aus gleichem Grund Hebbel das Bedürfnis zu „frappieren". Ihn selbst lockte das Einfache und Schlichte. Was war aber diese Lust am Frappieren anderes als der alte jungdeutsche Hang zum Ungewöhnlichen und Auffallenden? Die Überwindung dieses Hangs, dem noch weit mehr als Hebbel die Kunst Wagners unterliegt, war der sicherste Weg zu dem Realismus Kellers; sie lieh Ludwig das wahre Anrecht, seiner Zeit den Weg in die Zukunft zu weisen.

Allein auch Ludwig hatte zu überwinden, ehe er zu der Reife seines Standpunkts gelangte. Wie seine Altersgenossen Hebbel und Wagner huldigte er in seinen Anfängen dem Grellen, Jähen und Verstiegenen der französischen Romantik. „Die Pfarrose" (1850) und „Das Fräulein von

Scuderi“ (1848) fügten Stoffen, die er von G. A. Bürger und E. T. A. Hoffmann übernahm, die Züge zerrissenen Menschentums und seelischer Überspannung ein. Der Goldschmied Cardillac des „Fräulein von Scuderi“ geriet ihm trotzdem zu einer lebensvollen Seelenstudie, auch er Vertreter des falschen Scheins, ein Verbrecher mit dem Gehaben und dem Ansehen eines Redlichen.

Ludwigs Dramen bewähren fast alle einen ausgezeichnet scharfen Blick für das Bedürfnis der Bühne. Eduard Devrient hatte ihm rechtzeitig dargetan, welche Wünsche ein Drama erfüllen muß, wenn es von den Brettern herab zielgewiß seinen seelischen Gehalt künden will. Hebbel stand solchen Wünschen zu seinem eigenen Nachteil fast gleichgültig gegenüber. Der „Erbförster“ und selbst die „Makkabäer“ mit ihrem Überreichtum an Gestalten kommen dem Bühnenspiel weiter entgegen als Hebbels Dramen. Ludwigs Menschen bewegen sich bühnengemäßer als Hebbels ungelenkere Geschöpfe, denen der Schauspieler aus Eigenem die wechselnde Gebärde leihen muß, sollen sie nicht zu bloßen Sprechern erstarren. Gleichwohl erscheinen heute Hebbels Stücke häufiger auf der Bühne, während Ludwig früher und besonders im Zeitalter des Naturalismus stärker berücksichtigt wurde. Hebbel selbst erblickte in Ludwigs Dramen nur einen Abklatsch seiner eigenen Leistungen. Wirklich kam ja der „Erbförster“ nach „Maria Magdalene“, und die „Makkabäer“ ließen „Judith“ wie „Herodes und Mariamne“ den Vortritt. Die Beengtheit des Bürgertums wurde von Ludwig später als von Hebbel zur Voraussetzung eines bürgerlichen Trauerspiels, die geistige Haltung des biblischen Judentums nur nach Hebbels Erstling von ihm zum Hintergrund einer geschichtlichen Tragödie gewonnen. Für die eigentümlichen Werte der Schöpfungen Ludwigs hatte Hebbel noch weniger Gefühl als für die Kunst Wagners.

Nur wer von den Seelenstimmungen eines Künstlers nichts ahnt und die Notwendigkeit eines wenn auch einseitigen künstlerischen Beharrens verkennt, mag über die Tatsache klagen, daß die drei Söhne des großen Jahres 1813, Hebbel, Ludwig und Wagner, einander nicht begriffen haben, mag gar die Urteile, die sie über einander fällten, zum Maßstab ihres wahren Wertes machen. Das Beste der drei Meister erkannte nur die Nachwelt. In einem Zeitalter, das in erster Reihe den Roman und die Novelle weiterentwickelte und auf dramatischem Gebiete zwar vielerlei, aber unsäglich wenig Dauerndes schuf, stellten die drei der Tragödie neue

Aufgaben, an deren Lösung noch unsere Zeit tätig ist. Ludwig bahnte überdies den Weg zu einer neuen Gestalt des Romans. Diesen Weg ging am Ende des Jahrhunderts der Deutsche weiter. Die Steigerung des Realismus, die sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vollzog, war Ludwig zu Dank verpflichtet. Hebbel trat in den Vordergrund, seitdem der Realismus seine volle Kraft aufgegeben hatte. Wagners Siegeslauf scheint nur in allerjüngster Zeit sich zu verlangsamen. Das Musikdrama indes hat nach Wagner nur sehr wenig gezeitigt, was unzweifelhaft einen Schritt über ihn hinaus tut.

Drittes Kapitel

In der Frühzeit des neuen Reichs

Österreicher

Am 5. November 1870 errang auf dem Theater an der Wien Ludwig Anzengruber, bis dahin ein völlig Unbekannter, mit seinem kirchenfeindlichen Kampfstück „Der Pfarrer von Kirchfeld" einen durchschlagenden Erfolg. Die Zuhörer, die sonst an gleicher Stelle mit Behagen die Anzüglichkeiten von Offenbachs Operetten genossen, beugten sich willig dem tragischen Ernst des grobgezimmerten, auf kräftige Gegensätze angelegten Stückes aus der Umwelt eines Dorfgeistlichen, das neben schablonenhaften Gestalten ein paar echtmenschliche brachte.

Das zweite Kaiserreich, dessen Lebensgefühl in Offenbach vielleicht seinen treffendsten Ausdruck gefunden hatte, war kurz vorher dem Ansturm deutscher Helden erlegen. Das Paris Napoleons III. und seine Wirkung auf deutsche Gesinnung waren für Deutsche auch durch den Frieden von Frankfurt noch lange nicht überwunden. Der materialistischen Zeit entsprach die leichtherzige Genußfreude, die rings um Kaiserin Eugenie herrschte, viel zu gut, als daß durch den überwältigend raschen Erfolg der deutschen Waffen und durch die Stiftung des neuen Deutschen Reichs sofort eine neue, strengere Gesinnung und Lebensführung gezeitigt worden wäre. Deutsches Leben und vor allem deutsches Dichten stand damals nicht auf der Höhe deutscher kriegerischer und politischer Tat. Wäre es nicht auch einem Wunder gleichgekommen, wenn jeder Bewohner des machtvollen Baus, den die Staatskunst Bismarcks, gestützt auf das Feldherrngenie Moltkes, errichtete, sofort eine durchaus ebenbürtige sittliche Haltung gefunden hätte? Zu stark hatte stoffliche Lebensanschauung an den Grundfesten der Sittlichkeit gerüttelt, als daß deutsche sittliche Vorstellungen von einst mit dem neuen Gedanken einer Politik der Macht sofort

einheitliche und würdevolle Verbindung hätten eingehen können und man sich der hohen und schweren Verpflichtungen allenthalben bewußt geworden wäre, die dem Besitzer der Macht erstehen. Vielmehr ergab sich eine Scheinsittlichkeit, die unter dem Deckmantel des Idealismus Machtgelüste und Schlimmeres barg.

F. Th. Vischer nahm die Maske des Biedermanns Schartenmayer vor und kanzelte in einem humoristischen Heldengedicht „Der deutsche Krieg 1870—71" (1874) scheinbar scherzhaft, doch in banger Sorge seine Landsleute ab. Er kennzeichnete den Unsegen, den die fünf Milliarden französischer Kriegsentschädigung gebracht oder mindestens gesteigert hatten: den Gründerschwindel. Schwindelhaftigkeit und Unredlichkeit warf er dem Deutschen vor, der in Frack und seidner Weste das Siegesfest mitgefeiert hatte, „denkend: wohl mir edlem Sohn dieser edlen Nation". „Was hilft Eisen, Blei, Kanonen, wenn das Mark der Nationen angefressen ist vom Wurm und nicht standhält in dem Sturm!" Weniger Rüstung und mehr Geld für Geistiges forderte Schartenmayer:

Die Soldaten sind für Staaten,
Nicht der Staat für die Soldaten;
Dreht nicht das Verhältnis um,
Euer Salz es wird sonst stumm.

Sorget mehr doch für die Geister,
Denket an der Schule Meister,
Die für gar so wenig Geld
Bildend wirken auf die Welt!

Der Ekel vor dem Scheinidealismus, der von Gott spricht und den Geldbeutel meint, sich voll Edelmuts sieht und auf Unterdrückung und Übervorteilung ausgeht, ward die Voraussetzung von Nietzsches Anklagen und sittlichen Umwertungen. Nietzsche wäre in der ersten der „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873) nicht so überscharf gegen einen der besten Träger deutscher Geistigkeit aufgetreten, gegen D. F. Strauß, wenn er nicht in dessen „Altem und neuem Glauben" (1872) lässige Duldung der herrschenden Mißstände deutscher Kultur gewittert hätte. Unaufschiebbar schien ihm selbst eine gründliche Erneuerung deutschen Denkens. Strauß aber, der längst die Angriffslust seiner Jugendjahre und deren hohe Ansprüche aufgegeben hatte, gefiel jetzt einem gesättigten Bildungsoptimismus, der

in dem „Alten und neuen Glauben“ sich gerechtfertigt und strengerer Verpflichtung überhoben sah. Jugend, die den Worten Nietzsches gern lauschte, stellte sich allmählich ein. Der Frühnaturalismus nahm nachmals Nietzsches Kampf gegen satte Scheinsittlichkeit auf. Nicht nur die Anklage, die der Naturalismus gegen die deutschen Zustände der Zeit erhob, vielmehr der ganze Naturalismus hat die geistige Haltung der Jahre nach 1871 zur Voraussetzung. Was damals versäumt wurde, gab dem Naturalismus und seiner Neigung, vor allem das Traurige, Bedrückende, Niederziehende der Welt und besonders der deutschen Welt zu sehen, das Lebensrecht.

Schon die Kriegsdichtung der Siegesmonate von 1870 und 1871 versagte mit wenigen Ausnahmen. Die Dichtung, die unmittelbar nach dem Kriege erstand, bedeutet keinen Fortschritt, am wenigsten, wo sie dem Gefühl des neuen politischen Lebens nachzukommen suchte. Es war überhaupt, als sollte der heroische Aufstieg der Deutschen nur ein kitschiges künstlerisches Abbild gewinnen. Gottfried Kellers Brief an Emil Kuh vom 9. November 1874 fand die deutsche Poesie, wie sie sich in dem Strebertum von damals darstellte, viel alberner und unfähiger, als man je hätte ahnen können. Er hätte nicht gedacht, daß die Literaten und Poeten so viel hinter den Soldaten zurückstehen würden an Tüchtigkeit und Intelligenz. Er begriff jedoch sehr gut, daß die Ereignisse der Kriegszeit nur Stoff für die Mythenbildung ferner Zukunft sein könnten. Die Gestalten der Führer, der ungeheure Heerzug, die Belagerung von Paris, die dantesk kämpfende und brennende Kommune innerhalb des eisernen Rings der zuschauenden Germanen mit dem weißbärtigen neuen Kaiser: alles das sei mit dem wirklichen und leibhaftigen Geschehen so fix und fertig für die Vorstellungskraft, daß zunächst nichts daran herumzudichten sei.

Deutsche Künstler blieben damals viel schuldig. Fast zwei Jahrzehnte mußten vergehen, ehe die Kunst, ehe vor allem die Dichtung zu ernsterer Auffassung des Daseins und ihrer Aufgaben gelangte. Von den Stimmungen der Siegesjahre war dann nur noch wenig übrig. Vielmehr stand die neue Kunst des Naturalismus sogar recht gegensätzlich den Mächten gegenüber, die sich aus der großen Umwälzung von 1870 und 1871 auf deutschem Boden entwickelt hatten. Der junge Naturalismus Deutschlands war sozialdemokratisch gesinnt nach der Lehre von Marx. Er befehdete den Kapitalismus des reichen Bürgertums, er versuchte endlich durchzuführen, was sich bisher nur da und dort leise angekündigt hatte: die Überwindung der bürgerlichen Kunst durch eine Kunst des vierten Standes.

Die Jahre nach 1870 und 1871 erstreben den inneren wie den äußeren Ausbau des neuen Reichs. Nach außen gewinnt das Werk Bismarcks immer größere Festigkeit, nimmt Deutschland die Zügel der Weltpolitik fest in die Hand. Der Berliner Kongreß von 1878, der auf den russisch-türkischen Krieg folgte, bezeugt, daß die Völker Europas sich gewöhnt hatten, dem Deutschen Reich in Fragen der Weltpolitik eine entscheidende Stimme zuzugestehen. Er war der größte äußere weltpolitische Erfolg Bismarcks. Allein die inneren Vorgänge nach 1870 und 1871 schienen der neuen Machtstellung nicht zu entsprechen. Das neue Reich wurde zu einem Schauplatz religiöser und gesellschaftlicher Kämpfe.

Der Vorwurf trifft die überwiegende Mehrheit deutscher Dichtung nach 1870 und vor dem Naturalismus, daß sie den tiefeingreifenden innern Vorgängen scheu auswich, dafür aber sich in der Ausmalung einer Scheinwelt gefiel, die dem Lebensgefühl des wiedererwachten Deutschen Reichs entsprechen sollte. Der Historismus war auf allen Gebieten der Kunst schon so übermächtig geworden, daß man mühelos und sicher alte Lebens- und Gestaltungsformen aus der Zeit des Deutschen Reichs von einst übernehmen zu können meinte. Die Deutschen gefielen sich in einer künstlich erneuerten altdeutschen Luft. So ganz äußerlich hatte die echte deutsche Romantik der Zeit um 1800 sich das Wiederanknüpfen an altheimisches Wesen nicht vorgestellt. War inzwischen gelegentlich die Freude an mittelalterlicher Gewandung zu einem Spiel der Mode geworden, hatte sie in spätromantischer Zeit und besonders im Umkreis des Hohenzollers Friedrich Wilhelm IV. sich beobachten lassen, auch schon den Spott vorwärtsdrängender Schriftsteller wachgerufen, so widersprach gleiches Gebaren jetzt noch viel mehr dem Geist der Zeit, die nicht dem Geiste, sondern dem Stoffe diente. Die überhitzte Geldwirtschaft der Gründerzeit führte nach 1870 obendrein bald böse Rückschläge herbei. Der Milliardensegen war nicht imstande, die Verarmung zu hemmen, die dem Börsenkrach von 1873 folgte. Nicht bloß die Industrie, vor allem das Kunsthandwerk, aber auch Kunst und Dichtung mußten billige Ware liefern, wenn sie Abnehmer finden wollten. Die äußere Gestalt der Literatur, das Buch, auf schlechtes Holzpapier gedruckt und liederlich gebunden, verrät für alle Zeiten den Tiefstand der Ansprüche von damals.

Die Großen vom Maßstab Hebbels oder Ludwigs waren dahingegangen, sie waren auch vergessen. Wagner verfolgte seine persönlichen

Kunstabsichten und fand im zähen Kampfe gegen eine widerstrebende Umwelt wenig Anlaß, sich künstlerisch mit den eigentlichen Fragen der Zeit auseinanderzusetzen. Epigonentum und Konvention genügten dem Leser und dem Theaterbesucher.

In solcher Umgebung enthüllt sich Anzengruber als der berufene Fortsetzer Hebbels und Ludwigs. Er bezeugt, daß nach 1870 Österreich bereiter war als das neue Reich, Dichtung mit dem Gehalt des Tages zu erfüllen. Sein Erstling nahm Stellung zu der geschichtlichen Tatsache, die von Gutzkows „Zauberer von Rom" geahnt worden war, zu dem Wiedererstarken katholischer Ansprüche. Auf österreichischem Boden war diese Tatsache freilich früher zu beobachten. Das Vatikanische Konzil vom Jahre 1870, das auf deutschem Boden den Altkatholizismus und den Kulturkampf zeitigen sollte, erwies der ganzen Welt den gewaltigen Aufschwung päpstlicher Macht. Anzengruber kam nachmals mehrfach auf die religiöspolitischen Dinge zurück, die bald dem jungen Deutschen Reich schwere Sorgen bereiten sollten. Auf dem Wege zu seinem „Vierten Gebot" (1878) gewann er gesellschaftliche Fragen hinzu. Wenn einer aus den siebziger Jahren den Weg von Hebbel, von Ludwig, von Keller zum Naturalismus bahnte, so war es Anzengruber.

Der „Pfarrer von Kirchfeld" spielt auf dem Dorfe, das „Vierte Gebot" ist ein Wiener Volksstück. Die beiden Gebiete, auf denen sich, mehr oder minder von Humor durchleuchtet, die Dramen Anzengrubers bewegen, werden durch die beiden Werke gekennzeichnet. Im Wiener Volks- und Kleinbürgerleben war er, trotzdem er väterlicherseits von Bauern stammte, besser zu Hause als auf dem Lande. Nicht nur gegen die Echtheit der Sprache seiner Bauern lassen sich Einwände erheben. Er fand Dorfgeschichten und auch Dorfstücke aus der Alpenwelt, zunächst aus der oberbayrischen, vor und lieh dem Übernommenen künstlerische Steigerung. Er schenkte dem Älplerstück echtes Bühnenleben ebenso durch seinen scharfen epigrammatischen Witz wie durch seine Fähigkeit der Gestaltung einer Menschenseele. Wie ernst er die Aufgabe nahm, das seelische Werden Ungewöhnlicher zu zeichnen, bewährt noch mehr als seine Bauerndramen der Roman „Der Sternsteinhof" (1885). Ein schlimmveranlagtes hübsches Bauernmädel wird in folgerichtiger Entwicklung zu strenger Lebensführung erzogen. Langsam, aber unentwegt setzt sich das Gute in ihr durch. So leuchtet Keller seinen Menschen in die gefährlichen Tiefen ihrer Seele und holt das Bejahende heraus, das sich hier verbirgt.

Stärker betont Anzengruber sonst das Komische im Gebaren der Menschen.

Trotz dem unbestrittenen Erfolg seines Erstlings hatte Anzengruber im Wettkampf mit der Wiener Operette keinen leichten Stand. Offenbachs Wiener Nachfolger, Komponisten wie Johann Strauß, Franz von Suppé und Karl Millöcker, Textdichter wie F. Zell trugen damals die Operette auf eine Höhe empor, die seitdem längst wieder aufgegeben wurde. Anzengruber erfocht gegen solche leichtbeschwingte, witzige, bühnenvertraute Kunst durchaus nicht immer rasche Siege. Auch die Rücksicht auf die Darsteller der Wiener Vorstadttheater, die seine Stücke zu spielen hatten, während sie doch ganz auf die Operette eingestellt waren, veranlaßte ihn, Züge des Singspiels beizubehalten und für lachenerregende Wirkung zu sorgen. Die Wiener und die Wienerinnen seiner Volksstücke erfaßt er von ihren guten und von ihren schwachen Seiten, aber meist zeigt er ihnen kein böses Gesicht; wenn er gelegentlich eine strengere Miene aufsetzt, bleibt immer noch ein versöhnlicher Ausweg offen. Er wahrt die Haltung der Wiener Witzblätter seiner Zeit. Er selbst war lange Mitarbeiter eines der bekanntesten und meistgelesenen.

Doch im „Vierten Gebot" gab er die Schonung auf, mit der er sonst die Gefahren der Wiener Lebensführung mehr andeutete als ausschöpfte. In diesem Thesenstück rückt das deutsche bürgerliche Drama um einen Schritt hinaus über „Maria Magdalene" und über den „Erbförster". Nicht bloß Engherzigkeit des Bürgertums wird aufgedeckt, vielmehr schonungslos das Verderben enthüllt, das eine bürgerliche Schicht der anderen, aber auch dem vierten Stande bringen kann. Nestroy hatte das Zusammenwohnen gegensätzlicher Gesellschaftsstufen in einem Hause nur von der komischen Seite gefaßt. Anzengruber nahm schon alles Wesentliche vorweg, das in der Frühzeit des deutschen Naturalismus von Sudermann dem Gegensatz des Berliner Vorder- und Hinterhauses, und zwar zuungunsten des Kapitalismus, abgesehen werden sollte. An Ibsen aber gemahnt der kühne Griff, mit dem hier von Anzengruber dem Vierten Gebot die Frage entgegengehalten wird, ob Eltern auch immer der kindlichen Ehrung wert sind, die der Katechismus ihnen zubilligt. Nur eine sittliche Persönlichkeit von Anzengrubers Wucht konnte das Unheil, das Eltern ihren Kindern zu stiften vermögen, gleich eindringlich und ernst versinnlichen. Die unmittelbaren Zeitgenossen waren der sittlichen Strenge des Stücks nicht gewachsen. Der Aufschwung der Bühne,

der sich in den ersten Jahren des Naturalismus vollzog, brachte es zu Ehren und ließ erkennen, wieviel von den Wünschen dieser späteren Zeit durch Anzengruber schon erfüllt worden war.

Peter Rosegger wird häufig mit Anzengruber zusammengestellt. Beide traten fast gleichzeitig auf, beide schildern das Leben und das Gebaren des Älplers, beide wirken gern belehrend und sittigend. Doch Rosegger kam als obersteirer Bauernkind zur Welt und stand daher von vornherein mit den Bauern in engerer Fühlung als der Wiener Anzengruber, ja als die große Mehrzahl deutscher Dorfgeschichtendichter. Roseggers erziehliche Neigungen lebten sich im Roman erfolgreicher aus als im Drama, während Anzengruber ein geborener Bühnenbeherrscher war und wie Ludwig nur aus äußeren Gründen auch Erzählungen schrieb, ohne gleich Ludwig in ihnen sein Höchstes zu leisten. Rosegger ist Meister des kurzen anekdotischen Berichts. Aber er wagte sich in Romanen aus Gegenwart und Vergangenheit an die Lebenserscheinungen heran, die ihm gedeihliche Entwicklung seiner Umwelt zu hindern schienen: äußerliche Kirchlichkeit, aber auch unzureichende Religiosität, Zerstörung bäuerlichen Wohlstands durch die vordringende Industrie, Verdrängung des Kleinbauern durch den Großgrundbesitz und durch dessen Neigung, Ackerland in Jagdwaldung zu verwandeln. Die Last der gesellschaftlichen, volkswirtschaftlichen und religiösen Fragen, die er zu lösen sucht, hemmt zuweilen den leichten Schwung seiner Erzählerbegabung, die sich am besten bewährt, wenn sie Erlebtes berichtet.

Waren es wirklich nur ungünstige Zufälle, daß die österreichische Dichterin, die ähnlich wie Anzengruber die Wege Ludwigs und Kellers weiterging, ihre hohen künstlerischen Ansprüche indes niemals im Dienste des Tages aufgab, nicht auch gleich Anzengruber auf der Bühne deutsche Dichtung förderte? Auf die Bühne wurde Marie von Ebner-Eschenbach als Kind durch das Wiener Burgtheater hingewiesen, dessen Besuch der österreichischen Komtesse etwas Selbstverständliches war. Es blieb bei Anfängerversuchen, deren einer freilich durch Ludwig ausführlich gewürdigt und abgelehnt wurde. Ludwig ahnte nicht, daß er das Werk einer Frau vor sich habe. Marie von Ebner hatte zu schwer zu kämpfen, um ihren Erzählerberuf gegen ihre nächste Umwelt durchzusetzen, als daß es ihr gegönnt gewesen wäre, zu beweisen, daß auch eine Frau den hohen Aufgaben der Tragödie gewachsen sei. Wirklich glückte ihr, jahrzehntelang den Berufensten für die erste deutsche lebende Dichterin zu gelten.

Ihr war es das Gegebene, die wenig bekannte, vielen ganz unzugängliche, eigenwillige Welt des österreichischen Hochadels, dem sie selbst angehörte, treuen und scharfen Auges zu ergründen. Deutsches Adelsleben war besonders seit Gräfin Hahn-Hahn vielfach von Frauen geschildert worden. Aber noch die Landsmännin der Ebner, die unter dem Decknamen Ossip Schubin zu Beginn der achtziger Jahre aus naher Beobachtung den österreichischen Hochadel abzuzeichnen anfing, übte in ihrer bewegten, an französischen Mustern gebildeten Darstellungsweise nicht die schlichte Entsagung der Ebner und lieh ihren Abbildern eines Standes, der in ihren Augen dem Untergang unaufhaltsam sich näherte, den lockenden Schimmer des Romanhaften und Abenteuerlichen, ja des Wunderbaren. Mit denselben Mitteln zeichnete sie dämonische Künstlernaturen. Heyse nannte sie ein fabelhaft gewitztes, mit allen Wassern gewaschenes Frauenzimmer; allein durch den Firnis von Schick leuchte fast verlegen, aber sehr anziehend die gesunde Röte einer wahrhaft poetischen Natur hindurch.

Die Ebner führt ihre Standesgenossen nicht weit hinaus in die Welt, sondern läßt deren Schicksale aus dem gewohnten Leben erwachsen, das nach altem, strengfestgehaltenem Brauch bald auf dem Gute, bald in Wien sich abspielt. Seelische Verirrungen leiten bei ihr empor zu Selbstüberwindung und Sühne. Strenger und unnachsichtlicher als Theodor Fontane entwickelt ihr Roman „Unsühnbar" (1890) das Schicksal der Frau, die zum Ehebruch gedrängt worden war. Wie Anzengruber im „Sternsteinhof" bekehrt sie ihre Menschen zum Guten. Ihr „Gemeindekind" (1887) tritt nicht nur wegen seiner sittlichen Haltung unmittelbar neben den Roman Anzengrubers; das Leben des Bauern war ihr aus langjähriger unmittelbarer Beobachtung ebensogut bekannt wie die hochadlige Welt. Wie Anzengruber blickt sie auch dem Wiener Kleinbürgertum verständnisvoll ins Herz. Gleich ihm hat sie für den wohlhabenden Bürger geringe Vorliebe. Er mißglückt künstlerisch beiden leicht. Die religiösen Zweifel des katholischen Priesters in einer Zeit, die auf lässige Haltung in Fragen des Glaubens zu verzichten begann, waren Ausgangspunkt Anzengrubers gewesen. Rosegger blieb auch da an Anzengrubers Seite. Die Ebner setzte sich, allerdings minder kampflustig und tendenziös als der Dichter des „Pfarrers von Kirchfeld", auch mit dieser Frage auseinander. Noch ausgiebiger tat gleiches die Wiener Dichterin Emil Marriot, die um 1890 durch ihr starkes Temperament Marie von Ebner in Schatten zu stellen schien. Selbst Marie Eugenie delle Grazies geistvoller Wagemut kam nicht

dauernd auf gegen Marie von Ebner. Die delle Grazie durchtränkte die geschichtliche Versepik Hamerlings mit dem Lebensgefühl einer naturalistisch gewordenen Zeit und machte ihrem „Robespierre“ (1895) die neue Farbengebung Zolas dienstbar. Novellen und Romane, vor allem dramatische Versuche bewähren ihre Fähigkeit, neue künstlerische Gedanken zu entdecken.

Das Werk der Ebner, das jetzt geschlossen vorliegt, erhärtet den Reichtum ihrer künstlerischen Erzählungsmittel und ihre Fähigkeit, Menschen verschiedenster Prägung zu gestalten. Diesen Menschen eignet gern ein Zug, der uns lächeln macht. Der Humor der Ebner unterstreicht mit Vorliebe kleine Schwächen. Sie kann Kabinettstücke liebenswürdigen Spotts schaffen. Selten verliert sie den Humor ganz und verrät, daß sie über eine ihrer Gestalten den Stab bricht. Der heilige Ernst, mit dem sie ihre eigenen Aufgaben anfaßte, überzeugt, daß der Künstler nicht schaffen dürfe, was er nicht schaffen müsse, machte sie unduldsam, wenn sie leichtherzigere Auffassung des Dichterberufs zu spüren meinte. Für solche Verneinung entschädigt die sittliche Unerbittlichkeit, mit der sie sich selbst betrachtet, entschädigt noch mehr ihr starkes Mitgefühl mit den Seelen Unterdrückter und mit der Seele des Tieres.

Die knappere Form der Novelle, die von Marie von Ebner neben größeren Erzählungen mit Vorliebe gepflegt wurde, hatte kurz vor ihren ersten Versuchen in dem Wiener Ferdinand von Saar einen Vertreter von wesentlich verschiedenem Lebensgefühl gefunden. Wohl berührt er sich stofflich mit der Ebner und begegnet ihr auf dem tschechischen Boden österreichischer Provinz. Ihm indes liegt vor allem, Widerstandslose oder mindestens seelisch Überempfindliche zu vergegenwärtigen, die unter dem Druck des Lebens mählich zermürbt werden. Er ist Stimmungsmensch und schafft Stimmungsmenschen. Schon der Rahmen, den er mit Vorliebe um seine Novellen legt, gibt den lyrischen Grundton an. Es sind meist die auflösenden und lähmenden Stimmungen Wiens. Einer späteren Dichtergruppe, die in der Nachzeichnung dieser müden Stimmungen sich nicht genugtun konnte, wurde Saar zum Vorbild und Meister. Die Höhe erstieg solcher Ausdruck des Wiener Lebensgefühls in Saars „Wiener Elegien“, in denen die herbe Form des Hexameters sich zu melancholisch gedämpftem Nachfühlen des merklich schwindenden Behagens und des Bewußtseins vergangener Genußfähigkeit des Wienertums erweicht.

Die Stadt und das Land Grillparzers waren dergestalt nach seinem Hingang tatkräftig auf dichterischer Bahn weitergeschritten. Alte Über-

lieferung hatte man künstlerisch gefördert. Noch war auch hier der weitere Umkreis des Publikums nicht zu vollem Verständnis für die dichterischen Aufgaben der Zeit emporgestiegen. Aber es mangelte wahrlich nicht an Kräften, die eine Weiterentwicklung tragen oder mindestens vorbereiten konnten. Wenn ihnen etwas im Wege stand, so war es die Lesekost, die vom Deutschen Reiche damals nach Österreich kam. Noch war die Ebner auch in Österreich nur wenigen bekannt. Noch erblickte man auch hier das wahre Heil im geschichtlichen Roman und in Versdichtungen verwandten Gepräges.

Grillparzers Lebenswerk war endlich als Ganzes im Jahre 1872 vorgelegt worden, nicht von einem österreichischen Verleger, sondern von J. G. Cotta in Stuttgart. Es bewies, welche künstlerische Höhe ein österreichischer Dichter erreichen konnte. Jetzt erst wurde man mit „Libussa", mit dem „Bruderzwist in Habsburg" und mit der „Jüdin von Toledo" bekannt, den Werken aus Grillparzers reifster Zeit. Freilich mußte einer der frühesten Vorkämpfer Grillparzers auf deutschem Boden, Karl Goedeke, feststellen, daß dem toten Dichter von norddeutschen Zeitungen nur kenntnislos absprechende Worte ins Grab nachgerufen worden seien. Er erblickte in der Sammlung von Grillparzers Werken die beste Antwort. In Österreich setzten sich Einsichtige machtvoll für Grillparzer ein, voran der scharf- und feinsinnige Ferdinand Kürnberger.

Kein anderer besorgte die Selbstbesinnung, deren nach 1866 Österreich und vor allem der Deutschösterreicher bedurfte, gleich ernst und eifervoll. Kürnbergers „Siegelringe" (1874), politische Zeitungsaufsätze aus den Jahren seit 1866, zeugen für den echten Vaterlandsfreund, der mit ungestümem Drang nach Wahrheit seinem Volk, den Deutschösterreichern, die Gefahren des Augenblicks und den bittern Ernst der herrschenden staatlichen und gesellschaftlichen Zustände enthüllte. Verwandter Drang nach Selbstbesinnung und ehrlichem Bekenntnis erfüllt Kürnbergers „Literarische Herzenssachen" (1877). Wie sicher und wie richtig er Dichtung zu werten verstand, sagen seine triftigen Einwände gegen Wilhelm Jordans gläubig hingenommenen Anspruch, den Deutschen ein ebenbürtiges Gegenstück zu Homer geboten zu haben, sagt seine liebevolle Würdigung von Hermann Kurz' Heimatromanen und von Kellers Legenden. Ähnlich wollten Wilhelm Scherers „Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich" (1874) das Wertvolle innerhalb der Zeitdichtung erkennen. Auch Scherer erfühlte die reiche

Kunst von Kellers Legenden. Er vertiefte sich in Otto Ludwigs Shakespearestudien. Deutschösterreicher wie Kürnberger, verfolgte er österreichisches geistiges Schaffen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Er suchte, anders als Kürnberger, das wahre Heil auf dem Boden des neuen Deutschen Reichs. Im wiedergewonnenen Elsaß wirkte er als begeisterter Anwalt deutschen Wesens. Zusammen mit dem Wiener Geschichtsforscher Ottokar Lorenz entwarf er schon 1871 in einer „Geschichte des Elsasses von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart" Bilder aus dem politischen und geistigen Leben der deutschen Westmark, um zu beweisen, welchen Anteil an deutscher Entwicklung das Elsaß habe und wieviel für das Elsaß dessen deutsche Söhne durch Jahrhunderte geleistet hätten. Er lebte der frohen Überzeugung, daß für alle Zeiten die Elsässer wieder für Deutschland gewonnen seien und sich zu treuen Söhnen des neuen Reichs heranbilden würden. Sorgenvoller als diesen deutschen Südwesten betrachtete der Sohn des deutschen Südostens die eigene Heimat. Und schärfer faßte er sie an. Im Gegensatz zu Kürnberger hatte Scherer kein volles Verständnis für einen Urösterreicher und Urwiener von Grillparzers Prägung. Gleichwohl sagte er aus bewußter Ferne über Grillparzers Kunst Besseres und Aufschlußreicheres als die große Mehrheit von Grillparzers älteren Verehrern. Dagegen gab Scherer, der selbst deutsche Vergangenheit in sich stark erlebt und deutsches Mittelalter eindringlich erfühlt hatte, dem geschichtlichen Roman des Zeitalters zu willig nach, vor allem dem Versuche Gustav Freytags, deutsches Altertum zu neuem Leben zu erwecken.

Durch frühen Tod wurde Scherer verhindert, sein Meisterwerk, die „Geschichte der deutschen Literatur" (1883), über Goethe hinauszuführen. Daher gelangte er nicht dazu, von der Höhe, auf der er zuletzt stand, sein Verhältnis zur zeitgenössischen Dichtung, also auch zu den geschichtlichen Erzählern zu bestimmen.

Geschichtliche Dichtung und ihre Überwindung

Dichterische Vergegenwärtigung deutscher Vorzeit war vor 1870 den Deutschen immer werter geworden. Sie mußte nach 1870 um so mehr einen neuen kräftigen Gefühlston finden, da der Deutsche sein neues Reich wie eine Wiedergeburt mittelalterlicher deutscher Größe empfand. Aus betrachtender Ferne freute sich auch Gottfried Keller über die Sehnsucht

der Deutschen des neuen Reichs nach germanischer Jugendzeit und über Gustav Freytags Versuch, sie dichterisch auszuschöpfen. Freytag setzte von 1872 bis 1880 in dichterische Erzählung um, was ihm aus seinen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" aufgegangen war: die kulturgeschichtliche Entwicklung des Deutschtums. Gleichzeitig mit Zola, der in seinen „Rougon-Macquart" seit 1871 das Geschick einer weitverzweigten Familie innerhalb weniger Jahrzehnte an ihren einzelnen Gliedern nach den wissenschaftlichen Vorstellungen von Vererbung und Anpassung aufzuzeigen sich mühte, wagte sich Freytag an die noch gefährlichere Aufgabe, durch Jahrhunderte den Gang eines Geschlechts zu verfolgen und in dessen Gliedern typische Vertreter ihrer Zeit zu erfassen. Seinem bürgerlichen Standpunkt entsprach es, ein Geschlecht, das im 19. Jahrhundert zu schlichter bürgerlicher Arbeit sich bekehrte, von germanischen Fürsten abstammen zu lassen. Es hätte mächtigerer dichterischer Kraft bedurft, als dem alternden Erzähler zu Gebote stand, diesem Entwicklungsgang nicht die Wirkung eines Abstiegs zu leihen. Freytag lieferte gegen seinen Willen den Beweis, daß die Kunst bei überbescheidener Einschränkung auf das Tüchtige, Brave, Einfache, bewußt Philisterhafte bürgerlich arbeitsamer Haltung zuletzt zu kurz kommt. Von einem schwunghaften Eingang, in dem sich wirkungsvoll die Alemannenschlacht von Straßburg abspiegelt, gleitet die lange Bändereihe der „Ahnen" allmählich hinab ins Gewöhnliche. Das warb nicht für den Realismus und konnte einer späteren Zeit nur von neuem Flucht vor dem Trivialen empfehlen. Unlebendig geriet dem Erzähler thüringische Landschaft, in der er selbst seit langem weilte und in der ein guter Teil der Vorgänge der „Ahnen" sich abspielt.

Den Geschichtsforschern wurde es bald zur lieben Gewohnheit, ihr Wissen in Romane hineinzutragen. Felix Dahn würzte seinen Trank kräftiger als Freytag; er holte die Zutaten aus Frankreich. Sein Hauptwerk „Ein Kampf um Rom" (1876) möchte zwar die beste Kraft aus der Verwandtschaft schöpfen, die dem Verfasser aufgegangen war zwischen den Schicksalen der Goten der Zeit Justinians und dem Kampf der Österreicher seiner eigenen Zeit um Italien. Die Menschen des Buchs, ihre Sprache, ja die ganze Wortgebung ruhen indes auf einer seltsamen Verquickung germanisch gemeinter Heldenhaftigkeit mit den Bräuchen des Pariser Feuilletonromans. Aus der Vorratskammer Sues stammt die erfundene Hauptgestalt, ein dämonischer Verbrecher. Erregen kann das immer noch. Es ist nicht so ermüdend langweilig wie Georg Ebers'

Manier, Menschen fernster Vergangenheit, zunächst aus ägyptischer Welt, unbedenklich die Gefühle und Wünsche der Gegenwart unterzuschieben.

Zwei Jahre vor Ebers' frühem erstem Versuche hatte Gustav Flauberts Roman „Salammbô" (1862) künstlerisch den unüberbrückbaren Widerspruch karthagischer Vergangenheit und unseres Lebensgefühls versinnlicht. Er wollte die strenge Echtheit, die sein Roman aus der französischen Provinz, „Madame Bovary", in der Zeichnung seines eigenen Zeitalters erreicht hatte, auf uralt karthagischem Boden durchsetzen. Unsägliche Mühe, wie sonst, wandte Flaubert an die Aufgabe. Schon die Tatsache, daß seine Karthager eine Sprache reden mußten, in der sie nie gedacht hatten, war ihm ein eifervoll bekämpftes Hemmnis. Sein Werk sollte nichts gemein haben mit der Romantik Chateaubriands und mit dessen typischen Gestalten aus ferner Vergangenheit. Das war der Gegenpol von Scotts Kunst, an rechter Stelle den engen Zusammenhang von Einst und Jetzt zu nutzen; es ist eine künstlerische Notwendigkeit, wenn geschichtliche Stoffe aus weitester Ferne dichterisch zu formen sind. Dem geschichtlichen Dichten deutscher Professoren, das um 1880 blühte, wurde im Gegensatz zu Flaubert liebe Gewohnheit, den Lesern vorzutäuschen, die großen Persönlichkeiten ältester Geschichte seien bei Licht besehen nicht wesentlich anders geartet als Nachbar Hinz und Kunz.

Scheffels ironischer Humor hatte sich allerdings auch in verwandten Gleichstellungen gefallen. Es blieb der sangesfrohen Butzenscheibenlyrik von Julius Wolff und Rudolf Baumbach, die sich auf Scheffel berief, vorbehalten, das lässige geistige Gehaben einer materialistisch abgestumpften Zeit den Deutschen der Vergangenheit zuzumuten. Wolff spielte sich in Darstellungen aus der Gegenwart auch gern als lebenskundiger kühler Spötter auf. Kunstvoller beichtete Eduard Grisebach das seelische Ringen des Weltmenschen der Zeit. Er suchte Erlösung von der Pein und von den Freuden sinnlicher Genußsucht, hatte aber auch genug Kraft, echte Sinnlichkeit in seinen Versen aufglühen zu lassen. Grisebach verbarg nicht, wie erfüllt von dem Lebensgefühl der Zeit Napoleons III. er war. Gleichwohl überschrieb er Dichtungen, in denen er sich selbst darstellte, halb als Nachfahr Heines, halb als Zeitgenosse der Butzenscheibenkunst: „Der neue Tannhäuser" (1869) und „Tannhäuser in Rom" (1875). Freilich trug dieser Tannhäuser, als er von der Dirne zu reinerer Liebe genesen wollte, kein härenes Gewand; „er ging modern und elegant". Von Liebesleid wandte er sich, nicht ganz im Sinne seines lebensverneinenden Abgotts

Schopenhauer, zum Kampf für das neue Deutsche Reich. Gesinnungstüchtig aber duldsam schrieb in fühlbarem Anschluß an Scheffel und Freytag der Katholik F. W. Weber, fest im westfälischen Heimatboden wurzelnd wie Annette von Droste, als Künstler ihrer Ursprünglichkeit nicht gewachsen, die langen Strophenreihen seines epischen Gedichts „Dreizehnlinden“ (1878). Er mied es, den erfundenen mittelalterlichen Stoff durch zeitgemäß geistreich spielende Zutaten zu würzen.

Friedrich Theodor Vischer nahm das Gebaren der geschichtlichen Dichter schon 1879 in der Pfahldorfgeschichte „Der Besuch“, die er seinem Buche „Auch Einer“ einfügte, witzig aufs Korn. Der junghegelische kundige Ergründer ästhetischer Fragen bot mehr als treffende Verspottung. Er legte den Finger auf die gefährlichen Stellen, die von jeder Verdeutlichung vergangenen Seelenlebens zu überwinden sind. Er tat zugleich hier wie in einzelnen seiner Gedichte kühn den Schritt ins Groteske. Wiederum hatte es im Zuge einer gewollt bürgerlichschlichten Zeit gelegen, die tollen Sprünge der Groteske zu meiden. So gern man sich von Dickens leiten ließ, seine Groteskkunst fand in Deutschland kaum eine Nachfolge. An ihrer Stelle nahm man willig das absichtlich Läppische höheren Blödsinns hin. Vischers Roman „Auch Einer“ bezeugt den Zusammenhang mit Jean Paul auch in dem Verzicht auf alle Angst vor dem Widerlichen und Quälenden grotesker Schilderung. Der Held des Romans führt seinen Kampf gegen die „Tücke des Objekts“ (die Wendung wurde rasch zu einem geflügelten Wort) nicht sauberer und zaghafter, als Jean Pauls Doktor Katzenberger den Reiz des Ekelerregenden auskostet und auskosten läßt. Der Roman hat gleichzeitig Spannweite genug, seine aphoristisch lockere Gestalt gewährt überdies die Möglichkeit, von heißer und tiefaufwühlender Leidenschaft zu berichten wie ein starkes erziehliches und kulturförderndes Bedürfnis zu befriedigen. Nur einmal entgleist er ins französisch Schauerromanhafte.

Ein Meister der Groteske in Wort und Bild zugleich war seit der Mitte der sechziger Jahre in Wilhelm Busch den Deutschen geschenkt worden. Sie übersahen vorläufig die geheimen Tiefen seiner Kunst und erblickten in ihm bloß einen begabten Fortsetzer von Heinrich Hoffmanns drastischem Kinderbuch „Struwwelpeter“, das seit 1845 seine schier unverwüstliche Wirkung betätigte. Busch überholt die Neigung des „Struwwelpeters“, grotesk mit Leben und Tod zu spielen, um ein Beträchtliches. Er steigert dessen Kunst der knappen dichterischen und zeichnerischen Gebärde, er

erhebt sich in einer Zeit weitschichtiger Wirklichkeitsabzeichnung zu ungewohnter Fähigkeit, mit wenigen Worten und mit noch weniger Linien Züge des Lebens unvergeßlich auszuprägen. Er ist Meister eines sparsamen, auf das Bezeichnendste eingeschränkten Ausdrucks, der durch geringfügige Verschiebung gegensätzlichste Wirkungen erzielt. Wie aus dem Stegreif geschaffen wirkt bei Busch Wort und Bild. Scheinbar nur aus einem glücklichen Augenblick geholt, ist das Raschvorbeieilende des Augenblicks trotz der Schlichtheit der zeichnerischen Mittel festgehalten. Seine Verse und seine Zeichnungen wahren dauernd die Haltung des Epigramms. Mit den großen Epigrammatikern der Weltliteratur wetteifert er in der Schärfe und Herbigkeit der Kritik, die er an seiner Zeit übt. In der Zeit des sogenannten Kulturkampfs verhöhnte er, was ihm wie Jesuitismus vorkam. Scheinheiligkeit geißelte er in ihren vielfältigen Abstufungen. Der übeln Kehrseite des bürgerlichen Wesens hielt er erbarmungslos den Spiegel vor. Die durchgehenden Züge einer äußerlich unanfechtbaren, innerlich unsittlichen Moral holte er mit noch sichererem Griff aus den Menschen seiner Zeit heraus, als es einst den „Xenien" oder der Satire der Romantik im Kampf gegen die Scheinsittlichkeit der Aufklärung des ausgehenden 18. Jahrhunderts geglückt war. Nicht umsonst hatte man inzwischen das Treiben der Menschen genauer beschauen gelernt. Gerade weil er Pessimist war und daher menschliche Schwächen nur feststellen wollte, die Menschen hingegen so wenig wie die ganze Welt für verbesserungsfähig hielt, nahm er seiner Satire vernichtende Schärfe und blieb er innerhalb der Grenzen seines Humors.

Die Kunst der sparsamen Gebärde, die in Buschs Schöpfungen waltete, ging nur einer späteren Zeit auf, die Gleiches nicht wie von Busch lediglich zu Zwecken der Komik verwertet sah. Vorläufig war noch für lange ein Formwille am Werk, der sich an der Fülle der Linien nicht ersättigen konnte. Er sollte im Naturalismus seine höchste Stufe ersteigen. Eine der ersten Ankündigungen einer gegenteiligen Formabsicht erstand kurz vor dem Erwachen des deutschen Naturalismus in den Werken des Schweizers Konrad Ferdinand Meyer. Sie führten zugleich geschichtliche Dichtung wieder aus den Tiefen der Unkunst des Professorenromans empor.

Nicht auf den ersten Schlag traf Meyer die Knappheit des Ausdrucks, der er später besonders in seinen Versdichtungen immer rückhaltloser huldigte. Seine ersten dichterischen Versuche blieben sogar vieltöniges Wort- und Reimgeklingel. Selbst auf seiner Höhe glückte ihm

nicht, bei erster Niederschrift auch nur von ferne seinem künstlerischen Ziele nahezukommen. Selten dürfte ein anderer Dichter gleich mühsam und durch gleich unermüdliches Umschreiben und Umformen zur endgültigen Gestalt seiner Schöpfungen gelangt sein. Ja man mag darüber streiten, ob Meyer in der immer wieder neuansetzenden Umwandlung und Verdichtung seiner Balladen nicht gelegentlich zu weit gegangen ist. Zum erstenmal traf er den Erzklang seiner Verse in der schlagkräftigen Gedichtfolge „Huttens letzte Tage" von 1871. Ein deutscher Schweizer, dessen Jugendbildung fast ausschließlich unter französischem Einflusse gestanden hatte, bekannte sich in dieser Dichtung von dem deutschen Kämpfer Hutten zum Deutschen Reich, das ihn durch sein Neuerstehen aus unsicheren Dichterträumen zum zielgewissen Dichter erweckt hatte. Er besang in Hutten den Deutschen und den Gegner des Katholizismus. Fortan kehrte er gern wieder zurück zu Vorgängen aus der Geschichte der Reformation und ihrer Gegenbewegungen. Vom Standpunkt des Schweizer Reformierten sah er die Dinge, dem Papsttum und den Jesuiten stellte er sich entgegen. Allein künstlerische Schöpferfreude zwang ihn, auch Persönlichkeiten zu begreifen, denen sein Glaube abhold war. Die italienische Welt der Renaissance, die zum guten Teil eine Welt des Papsttums ist, ging ihm in ihrem schwerfaßlichen, deutsches Gemüt sonst bedrückenden Wesen auf.

Nach den wenigen Ansätzen älterer Deutscher, wie Ludwig Tiecks, suchte 1860 der Basler Jakob Burckhardt in seiner „Kultur der Renaissance" die Seele des Renaissancemenschen bejahend zu deuten. Es war die zweite seiner geschichtlichen Umwertungen. Vorher hatte er in Konstantin dem Großen, der nach landläufiger Auffassung für einen Heiligen galt, einen Menschen von nichts weniger als christlicher Tugend entdeckt. Nach Burckhardts Hingang traten seine Basler Vorlesungen über griechische Kulturgeschichte hervor; sie möchten der Ansicht ein Ende machen, die griechische Antike sei ein besonders begnadetes Zeitalter, in seelischer Ausgeglichenheit zu voller innerer Befriedigung gelangt, der Überzeugung also, auf die sich noch das Weltbild des deutschen Klassizismus stützte. Burckhardts Deutung des Übermenschen der Renaissance klang in seinem Schüler Nietzsche ebenso nach wie sein Erweis eines romantisch unbefriedigten und unausgeglichenen Griechentums.

Den Renaissancemenschen zu retten, nahm Burckhardt Gedanken Heines aus dessen materialistisch gewendeter erster Pariser Zeit auf, vor allem die Annahme, christliches Mittelalter sei in vollem Gegensatz zu antik-

griechischer Sinnenfreude Hort weltfeindlicher Vergeistigung gewesen. In der Renaissance erblickte Burckhardt nicht bloß ein Wiedererwachen der Antike, sondern eine Wiedergeburt des griechischen Sensualismus, der ihm wie seinem Vorgänger Heine menschlich und künstlerisch wertvoller erschien als christliche Weltansicht. Auch Burckhardt zahlte mit dieser Bewertung dem materialistischen Zuge des Zeitalters seinen Zoll. Sie verführte ihn, christlichem Mittelalter mehr Feindschaft gegen die Welt zuzumuten, als der Wahrheit entsprach. Die unbillige Abschätzung christlicher Sittlichkeit steigerte sich noch bei Nietzsche.

Konrad Ferdinand Meyer gilt heute neben Burckhardt und Nietzsche als Vertreter eines „Renaissancismus", der bis vor kurzem nicht bloß im deutschen geistigen Leben den Ton angab. Meyers Dichtung setzte in künstlerische Gebilde um, was von Burckhardt gedanklich erfaßt worden war. Burckhardt lieh ihm freilich nur die Begriffe für starkerlebte Eindrücke, die in Rom und vor allem an Michelangelos Schöpfungen ihm aufgegangen waren. Italien schob die starke Einwirkung französischer Kunst und Geistesart, die Meyers Jugendentwicklung bedingt hatte, in den Hintergrund; ganz ging sie ihm nie verloren. Aus Michelangelos Werken, deren Werden er in lyrischen Versen zu verdeutlichen suchte, holte er die künstlerische Überzeugung von der organischen Notwendigkeit dichterischen Gestaltens. Er betätigte sie mehr und mehr an seinen eigenen Gebilden. Die Renaissance bot dem Schweizer Dichter gleichzeitig die Ausdrucksform, die seinem Formwillen entsprach: strenge Geschlossenheit, Sachlichkeit, Verzicht auf reichen Wortschmuck, ebenmäßige Gliederung, verhaltene Kraft, feierliche Haltung. In solchem Geiste formte am Ende des 15. Jahrhunderts Andrea del Verrocchio sein Denkmal des Feldherrn Colleoni, das Reiterstandbild, das in ausgezeichneter Weise die grundsätzlichen Züge der Renaissancekunst an sich trägt. Wie in Verrocchios Werk kommt auch in Meyers Dichtungen der blühende Reichtum der Renaissance zu kurz. Richtig erkannte Meyers Landsmann Karl Spitteler, wieviel von der stolzen, spröden, keuschen Herbigkeit des Hugenotten in Meyer bestand. Desto besser traf Meyer die klare und knappe Sachlichkeit italienischer Erzählung und Lyrik der Renaissancezeit. Gleich ihr sucht er minder durch Phantasie als durch Kraft zu wirken. Wenig liegt ihm an seelischer Zergliederung. Lieber verrät er das Innenleben seiner Menschen durch die Gebärde oder durch ein jäh hervorbrechendes Wort. Das junge Mädchen, noch knabenhaft in seiner Frische, voll stolzer Zurückhaltung und doch bereit, sich zu dem

Geliebten zu bekennen, gerät ihm mit solchen Mitteln ebenso wie die reife Frau. Bildhaft und in scharfen Umrissen sieht er den Augenblick vor sich, in dem das Gefühl des Weibes durchbricht zu starker Äußerung: wenn Angela Borgia vor hunderten von Zeugen den leichtfertigen Giulio d'Este an Gottes Gericht erinnert, oder wenn im Schlußvorgang des „Jürg Jenatsch" (die Stelle stieß auf heftigen Widerspruch bei Meyers berufensten Mitbewerbern) Lucretia Planta mit der Axt Jenatsch niederschlägt, damit er nicht von der Hand gedungener Mörder falle.

Das Renaissancegefühl, das in Meyer lebendig geworden war, widersprach seiner Umwelt, auch der Kunst Kellers, seines nächsten Nachbars. Für Keller wiederum war Meyers Gestalten zu sehr „Brokat". Meyers Dichtungen sind schon stofflich nicht so enge mit der Schweiz verknüpft wie Kellers Schöpfungen, sie haben, auch wenn sie in der Schweiz spielen, lange nicht so sehr die Klangfarbe des Schweizer Lebensgefühls der Gegenwart: sind sie doch durchaus der Vergangenheit zugewiesen. Er versinnlicht Stufen schweizerischer Geschichte, die ein Schweizer von Kellers Prägung gern als etwas Längstüberwundenes faßt. Auch Meyers „Jürg Jenatsch" (1876), eine der wenigen seiner Erzählungen, die in der politischen Geschichte der Schweiz sich bewegen, schreitet gern hinaus über die Grenzen der Heimat und läßt den Gewaltmenschen Jenatsch im Dienste seines Vaterlands Bünden zu Mitteln greifen, die dem religiösen Gefühl des Schweizers widersprechen. Dem Katholizismus und zumal dem Papsttum bringt der Reformierte Meyer wenig Gunst entgegen; seelische Größe gewährt er jedoch auch Vorkämpfern päpstlicher Machtpolitik. Am liebsten weilt Meyer auf dem italienischen Boden, den auch Jenatsch betritt; oder er sucht die Umwelt Heinrichs II. von England, Gustav Adolfs, Ludwigs XIV. zu neuem Leben aufzurufen. Besonders gern zeichnet er Menschen hoher seelischer Kultur, italienische Gewaltherrscher, einen spanischen Feldherrn wie den Helden der „Versuchung des Pescara" (1887); oder er legt in der „Hochzeit des Mönchs" (1884) den Bericht in den Mund Dantes und läßt, ein Meister der Rahmenerzählung, die Grundsätze seiner eigenen vereinfachenden und auswählenden Erzählungskunst durch Dante vertreten. Immer ist es, als flüchte er aus schlichtschweizerisch bürgerlichen Lebensbräuchen der Gegenwart zu Menschen von durchgeistigterer seelischer Haltung und von veredelter Lebens- und Umgangsform. Das Gefühl, mit dem der spanische Grande und Gatte Vittoria Colonnas, der Sieger von Pavia, Pescara, den Schweizer Reisläufer

Bläsi Zgraggen betrachtet, verrät etwas von Meyers Widerstreben gegen urschweizerische Derbheit. Meyers Gegensatz zu seiner Umwelt lieh seinen geschichtlichen Erzählungen und Gedichten wie von selbst die echtkünstlerische Wirkung, die von Flauberts „Salammbô" angestrebt worden war, mochte er auch nie so emsig wie Flaubert die Umwelt seiner Menschen ergründen, sich vielmehr deren bezeichnendste und echteste Züge von befreundeten Geschichtsforschern nachweisen lassen. Meyers geschichtliche Menschen erscheinen — ganz anders als die Gestalten des deutschen geschichtlichen Romans — wie Persönlichkeiten aus einer fernen Welt. Solcher gesteigerten seelischen Haltung seiner Gestalten gerecht zu werden, greift Meyer niemals zu den Mitteln des Schauerromans. Trotz unverkennbarer Neigung zum Heroischen wahrt er fast durchaus die künstlerische Dämpfung, die sein Landsmann Keller ihm wies. Der geschichtlichen Dichtung ward auf deutschem Boden durch Meyer eine adlige Größe und Weihe geschenkt, die hier auf Scotts Wegen kaum erreicht worden war.

Nur eine einzige geschichtliche Erzählerin war unmittelbar nach 1870 auf Scotts Wegen zu starken und echten Kunstwerken gelangt: Luise von François. Wieder einmal holte geschichtliche Dichtung ihr Bestes aus dem Zusammenhang mit engumgrenzter heimatlicher Erde. Eine Tochter des einstigen Kursachsens (als sie zur Welt kam, waren zwei Jahre verflossen, seitdem ihre engere Heimat von Sachsen an Preußen übergegangen war) berichtete Schicksale von Menschen ihres Landes aus junger geschichtlicher, besonders aus napoleonischer Zeit. Ihre Erzählung von „Frau Erdmuthens Zwillingssöhnen" (1872) ist schlechtweg der sächsische Roman der Befreiungskriegsjahre. Wie ihre große Vorläuferin Annette von Droste ließ sie diese Schicksale in der Scholle wurzeln, auf der ihre Menschen geboren sind. Wie Meyers Novellen sind viele ihrer Erzählungen, auch die umfangreichen, einem Rahmen eingefügt. Der eigentliche Bericht wird einer Persönlichkeit überlassen, deren Eigenheiten den Ton, ja die Sprachgebung bestimmen. Gern rechtfertigt die Dichterin auf solchem Wege ihre Vorliebe für altertümelnden Wortgebrauch. In vielfacher Abwandlung führen ihre Erzählungen ein Lieblingsthema durch. Eine lockende, verführerische Mädchengestalt wird umworben von einem Ehrenfesten und von einem Leichtherzigen. Ungewohnt der Sprache zärtlicher Liebe, läßt der Ernste und Schwerfällige sich das liebliche Kind entgleiten, während der Glänzende, der geborene Genußmensch das Spiel mit einem einzigen Schlage gewinnt. Sittlich streng führt die François entweder zu kraftvoller Selbstüberwindung

oder läßt den Schwachen, der Gleiches nicht leisten kann, zugrundegehen. In ihrer „Letzten Reckenburgerin“ (1871) schuf sie eine der herbsten Frauengestalten, die jemals aus der Hand einer Dichterin hervorgingen. In dieser verzichtenden Herrschernatur läßt sich so viel von dem eigenen Erleben der François ahnen, daß der Dichterin leicht unweibliche Härte zugemutet werden könnte, wenn nicht hier wie sonst bei ihr volle Freude an leichtbeschwingter, liebreizender, hingebungsvoller Weiblichkeit hell aufleuchtete. Ist es doch bei Luise von François immer, als eröffne sich dem Auge einer schwerflüssigen Persönlichkeit wie ein ungeahntes Wunder die strahlend schöne Welt beseligter Träger einer großen Leidenschaft. Freilich ist ihnen selten dauerndes Glück beschieden. Bewundernd blickte zu der älteren Genossin die Ebner empor, ihr verwandt in der seelischen Haltung, gedämpfter sowohl in der Zeichnung des einen wie des andern Poles frauenhaften Gebarens, noch zurückhaltender in der Kundgabe ihres seelischen Anteils an ihren Gestalten und an deren Schicksalen.

Luise von François hätte von den geschichtlichen Vorgängen Sachsens im Zeitalter Napoleons schwerlich so unbefangen erzählt, wenn das Königreich Sachsen nicht in den Kämpfen der Jahre 1870 und 1871 zu ungebrochenem deutschem Reichsgefühl gelangt wäre. Doch noch fehlte nach dem Schweizer Meyer und der Kursächsin François der Dichter, der nicht wie Freytag oder die Erzähler der geschichtlichen Professorenromane das neue deutsche Lebensgefühl in ferner mittelalterlicher oder noch fernerer Spiegelung dargeboten hätte, sondern dem neuerwachten und neugestärkten Bewußtsein des preußischen Staates und vor allem des märkischen Junkertums im Bilde der Geschichte gerecht geworden wäre. Preußen hatte ja das neue Deutsche Reich geschaffen; es war das Symbol und der Wegweiser des neuen Reichsgefühls; aus dem märkischen Junkertum war Bismarck hervorgegangen. Der erste Träger des neupreußischen Bewußtseins in deutscher Dichtung erstand endlich in Ernst von Wildenbruch.

Als kurz nach 1848 Christian Friedrich Scherenberg seine epischen Sänge von preußischen Siegen begann, stand die Stimmung der Zeit ihm hemmend im Wege. Von „Hohenfriedberg“ konnte er nach 1866 noch aus neubelebtem Stolz auf preußische Waffentaten berichten. Wildenbruch aber sprach erlösende Worte im rechten Augenblick, als 1874 und 1875 sein kraftvolles Temperament und seine prächtig tönende Wortkunst sich in den Heldenliedern „Vionville“ und „Sedan“ zum erstenmal vernehmlich machten. 1882 begann er mit den „Karolingern“ gleiche Mittel

an die Eroberung der Bühne zu wenden. Voreilige erblickten in ihm einen wiedergeborenen Schiller, ja Heinrich von Kleist. Gewiß teilte er mit Schiller die Fähigkeit, durch machtvolle Worte an entscheidender Stelle der Bühnenwirkung zu Hilfe zu kommen, mit Kleist das starke und echte völkische Pathos. Doch nur eine Zeit bitterster Armut an echter Tragik, eine Zeit, die bestenfalls ein wohldurchdachtes Gedankendrama wie Adolf Wilbrandts „Meister von Palmyra" (1889) hervorbringen konnte, eine Zeit vollends, die von Hebbel nichts mehr wußte, mochte die äußerliche Zusammenheftung kräftiger Augenblickswirkungen übersehen, die durchweg die Dramatik Wildenbruchs bezeichnet. Notwendigerweise fallen bei Wildenbruch der Gedanke, der das Drama vorgeblich trägt, und der tatsächliche Bühnenvorgang weit auseinander. Die geschichtliche Gewandung wirkt deshalb oft nur wie äußerlich aufgeheftet. Sie paßt bloß zu den Schlagworten, die laut genug verkündet werden, in der Handlung aber, je weiter sie fortschreitet, um so weniger sich durchsetzen. Größer ist auch bei Gutzkow nicht der Gegensatz des Gedanklichen und der vorgeführten Ereignisse, der geistigen Bekenntnisse und ihrer Träger. Von den Kotzebue, Raupach, Laube unterschied dieser Schöpfer dankbarer Sprech- und Spielrollen, der im Widerspruch zu seiner jüngeren Umwelt es gar nicht auf Seelenergründung und folgerichtige seelische Entwicklung anlegte, sich nur durch die Wucht seines persönlichen Anteils. Er wirkte am unwiderstehlichsten, wenn märkisches Junkertum im Dienst seines Fürstenhauses oder im Widerstreit zu ihm zu vergegenwärtigen war. Stücke wie Wildenbruchs „Quitzows" (1888) waren einer Welt, der die Persönlichkeit Bismarcks zum starken Erlebnis geworden war, unentbehrlich. Sie entsprachen dem Lebensgefühl eines guten Teils der Deutschen, vor allem der Preußen ihrer Zeit und wirkten wie erlösende Worte. Wildenbruch wagte sich auf geschichtlichem Gebiet noch weiter zurück in vorhohenstaufische Zeit und entnahm in dem umfangreichen Werk „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896) dem Investiturkampf, ähnlich wie einst Raupach dem Streit der Hohenstaufen mit den Päpsten, was der Gegenwart wie ihr eigenes Abbild erscheinen mochte. All das war bewegter, glänzender, blendender, bestechender als die herbe und keusche Kunst des Frühnaturalismus, mochte es auch nicht immer prunkvoller Jamben sich bedienen, auch mitten zwischen Jamben den Dialekt ertönen lassen. Der Naturalismus kargte nicht mit scharfen Worten der Abwehr. Wildenbruch blieb die Antwort nicht schuldig, konnte sich indes seinerseits einzelner Zugeständnisse an die

neue Richtung nicht enthalten. Die „Haubenlerche“ (1891) und „Meister Balzer“ (1893) wandten sich realistisch den gesellschaftlichen Fragen der Gegenwart zu. Doch die anklagende Armeleutpoesie des Naturalismus widersprach seiner politischen Gesinnung zu sehr, als daß eine Versöhnung zustande gekommen wäre. Seine Gegner übersahen nicht ohne Ungerechtigkeit Vorzüge des Erzählers Wildenbruch, der weniger geräuschvoll und mit wesentlich besserer Folgerichtigkeit als in seinen Bühnenwerken Seelenvorgänge Jugendlicher versinnlichte. Sein preußisch soldatisches Staatsgefühl stand ihm auch hier bestens bei. Im Roman kam seine leidenschaftliche Bewegtheit am wenigsten zu echten Erfolgen.

Als einer der ersten wies Theodor Fontane auf Wildenbruchs künstlerische Schwächen hin. Der Abkömmling französischer Auswanderer stand an treuer Liebe zu Preußen hinter Wildenbruch nicht zurück. Seine frühgeübte Kunst balladenhaften Sangs, befähigt, Schöpfungen von volkstümlicher Kraft zu leisten, bewährte sich mit ungebrochener Kraft, als von den Helden der Jahre 1870 und 1871 zu berichten war. Würdiger Nachfolger von Willibald Alexis, erzählte er in Romanform von den Jahren 1812 und 1813. Noch besser bezeugten seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ (1862—1881), wie gut nach langem Aufenthalt in England er Land und Leute seiner Heimat in ihrer Sonderart zu erfassen verstand. Dem märkischen Junkertum sah er, ruhiger und gelassener als Wildenbruch, seine heimlichsten Züge ab. Ihm war überdies die Poesie Berlins lebendig geworden, weil im besten Sinn des Wortes ihm Flucht vor dem Trivialen fernlag. Zum rechten dichterischen Ausdruck gelangte all das erst in Fontanes Alter. Auch Konrad Ferdinand Meyer ließ nur spät seine Stimme ertönen, selbst Keller formte Frühentworfenes erst am Ende seines Lebens, Marie von Ebner brauchte Jahrzehnte, ehe sie die Hemmnisse überwand, die ihr durch Geschlecht und Geburt in den Weg gelegt wurden. Allein selbst in solcher Nachbarschaft bleibt es wunderbar, daß Fontane den Siebzig nahe war, als er den entscheidenden Schritt zu einer neuen Kunst tat. Und zwar in einer Zeit, als die Jugend nach verwandten Zielen zu streben begann. In allmählichem Vorwärtsschreiten war er seit der Erzählung „L'Adultera“ (1882), die eine vielbesprochene Eheirrung aus dem Umkreis des Berliner reichen Bürgertums auffällig treu wiedergibt, zu einer Form des Romans gelangt, die den Wünschen des Naturalismus entsprach; nicht in eifrigem Anschluß an die ausländischen Muster, nach denen sich die Jüngsten damals bilden wollten, sondern in

folgerichtiger Ausgestaltung der Erzählungskunst, die er sich Schritt für Schritt erobert hatte, vor allem in immer reinerer Entfaltung des Persönlichen, das in ihm bestand, und in neuartiger Erfassung seiner nächsten Umwelt und ihrer bezeichnenden Züge. Während andere in Berlin nach den Erscheinungen pürschten, die es mit Paris oder London teilt, entdeckte er die Merkmale, die dem Berlin des ausgehenden 19. Jahrhunderts seinen Eigenton schenkten. Die Jugend legte die bange Scheu vor dem scheinbar Unästhetischen ab, sie wagte sich an gesellschaftliche Erscheinungen, die bisher ängstlich verschleiert worden waren. Fontane hatte sich gleicher Scheu aus eigener Kraft entschlagen und berichtete von Dingen, deren Nennung in guter Gesellschaft verboten war, weil (wie er es der Hauptgestalt seines letzten Romans zubilligt) er sich selbst als Mensch empfand und seiner eigenen Schwäche stets bewußt war.

Die Erzählungen „Irrungen, Wirrungen" von 1888 und „Stine" von 1890 schöpften das Menschlichschöne aus, das in dem ungesetzlichen, rasch vorübergehenden Bund des jungen Berliner Lebemenschen mit einem Mädchen niederen Standes sich bergen kann. Sie adelten das „Verhältnis", nicht in eifervoller Abwehr ungerechter Scheinsittlichkeit, aber mit fühlbarer Betonung des Gegensatzes eines freien Herzensbundes und der üblichen konventionellen Ehe. Sie eröffneten die Bahn für ungezählte Abstufungen in der Vergegenwärtigung „süßer Mädel". „Effi Briest" (1895), einer der feinfühligsten Ehebruchsromane der Weltliteratur, verteidigt nicht ein unsühnbares Vergehen, aber er gräbt die Wurzel von Vorgängen auf, die dem eiligen selbstgerechten Betrachter unverzeihlich, in Fontanes Beleuchtung fast notwendig, mindestens kaum vermeidbar erscheinen. Fontane teilt mit Keller die Fähigkeit, Menschliches zu verstehen, das den meisten unverständlich und verwerflich vorkommt. Lieb waren ihm Menschen, die er als natürliche empfinden konnte. Gern verzieh er ihnen, daß sie keine höhern sittlichen Ansprüche an sich erheben. Er selbst gab willig zu, daß seine Frauengestalten alle „einen Knacks weghaben". Gerade wegen ihrer Menschlichkeiten verliebte er sich in sie; auch galten ihm Magdalenen für ehrlicher als Genoveven. Vorurteilslos und geneigt zu entschuldigen, wie alle Träger hoher menschlicher Kultur, zeichnete er auch Menschen von höchster seelischer Bildung. Ihn trifft nicht der Vorwurf, daß der deutsche Roman seines Zeitalters nicht heranreiche an die geistige und menschliche Haltung französischer oder englischer Erzählungskunst, ein Vorwurf, der gern und nicht mit Unrecht erhoben wurde und wird.

Fontane verspottete folgerichtig, minder herb als Keller und mit behaglichem Lächeln, die Gerechten, die sich gern mit wohltönenden Worten über ihre eigenen Schwächen wegtäuschen. „Frau Jenny Treibel“ (1892) ist das Meisterstück seiner humoristischen Ironie. Die gefühlsselige Berliner Kapitalistin verkündet in tönenden Worten ihre idealistische Weltanschauung und wird ihr sofort untreu, wenn sie den Geldbeutel bedroht sieht. Treffen wollte Fontane das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige des Bourgeoisstandpunkts, der von Schiller spricht und Gerson meint. Allein die beabsichtigte Anklage wahrt gut fontanisch eine läßliche Gebärde. Mit der Liebe eines echten Künstlers malt Fontane den Wechsel der Stimmungen Frau Jenny Treibels. Er sitzt nicht zu Gericht über sie. Vor allem behält sie im Leben recht, nur nicht gegen die wenigen, die sich klug bescheiden und auf Wohlleben zugunsten freier Geistigkeit verzichten.

Dem Zuge der kommenden Zeit entsprach Fontanes Fähigkeit, die Dinge sich selbst aussprechen zu lassen. Fontane ist Meister reichabgetönten Gesprächs. Wohl reden seine Menschen immer fontanisch, aber vom urwüchsigen Worttausch des Berliner Volks bis zum geistreichen Geplauder des Weltmanns und besonders der Frau von Welt geht es bei ihm in wohlabgestufter Steigerung empor. Das reine Erzählen weicht dabei zurück hinter fast dramatischer Bewegtheit der Wechselrede. Das entsprach den Wünschen Spielhagens, die dem jüngeren Geschlecht um so mehr zum Gesetz wurden, weil ja der Verzicht auf die Vorrechte des deutenden und ergänzenden Erzählers der mehr und mehr obsiegenden Absicht entgegenkam, künstlerisch nur durch eine Folge von Eindrücken zu wirken. Das fühlbare Gestalten des Erzählers wurde aufgegeben zugunsten scheinbar absichtsloser Abspiegelung des Augenblicks. Solcher Impressionismus lag Fontane im Blute. Er entsprach auch seiner Neigung zu lockerem Aufbau. Sie machte sich am stärksten fühlbar in der Familiengeschichte „Die Poggenpuhls“ (1896).

Theodor Fontanes Romane gingen immer zielgewisser entscheidende Schritte hinaus über den Gesellschafts- und Zeitroman Spielhagens und von dessen Nachfolge. Sie traten zu einer Zeit hervor, da Spielhagen und Heyse ihre Spätwerke auf dem Feld des Romans veröffentlichten. Ja eine Reihe deutscher Erzähler begann noch nach der Veröffentlichung von Fontanes „Irrungen, Wirrungen“ mit Romanen, die im Gleise Spielhagens und Heyses blieben. Adolf Wilbrandt hatte durch Dramen

von kräftiger Bühnenwirkung sich längst einen Namen gemacht, als er 1890 mit dem Roman „Adams Söhne“ eine längere Reihe von Erzählungen eröffnete, die zunächst sogar noch an den Vorläufer Spielhagens und Heyses, an Gutzkow gemahnten. Um sich von den jungdeutschen Zerrissenen endgültig loszulösen, hielt Wilbrandt sich in spätern Versuchen, besonders in „Hermann Ifinger“ (1892) und in den „Rothenburgern“ (1895), an Persönlichkeiten, die nicht nur er, die auch die gleichzeitige Welt gut kannte. Aber war das nicht wieder ein Mittel, mit dem schon Gutzkow gern gearbeitet hatte? Etwas vom Schlüsselroman und von seiner unerfreulichen Neigung, das häusliche Leben Vielgenannter an die Öffentlichkeit zu bringen, haftet Wilbrandts Erzählungen an.

Auch Richard Voß, fast ein halbes Menschenalter jünger als Wilbrandt, bot der Bühne Stücke von aufregender Kraft. Schauspielerinnen von Ruf gefielen sich in seinen Frauenrollen, die zur Entfaltung eines wortreichen Pathos Anlaß gaben und anfangs von Kurzsichtigen neben Ibsens Frauen gestellt wurden. Der Erzähler Voß war mit Heyse stofflich noch näher verwandt als Wilbrandt; liebte er doch ganz besonders italienisches Leben und italienische Landschaft abzuzeichnen. Doch im Gegensatz zu Heyses goethisierender Ruhe fühlte Voß sich am wohlsten, wenn er Abenteuerliches phantastisch in Bewegung setzen konnte; es geschah auf Kosten der seelischen Folgerichtigkeit.

Wilbrandt und Voß gehören einer Schicht deutscher Erzählungskunst an, die auch noch ganz unberührt war von K. F. Meyers Können; es sei denn, daß Voß in recht äußerlicher Weise Meyers „Jürg Jenatsch“ für die Bühne einrichtete. Einer der ersten, die an Meyer (aber auch an Gottfried Keller) sich heranbildeten, war der Österreicher Jakob Julius David. Herber und verschlossener ist er als Ferdinand von Saar. Auf seinem Gemüt lasteten eine schwere und entbehrungsreiche Jugend und peinvolle körperliche Gebrechen. Sein Wiener Studentenroman „Am Wege sterben“ (1900) holt die düstern Farben aus eigenen Erlebnissen Davids. Auch seine Novellen streben nach bedingungsloser Tragik; was ihm auf der Bühne nicht glücken wollte, unversöhnliche Gegensätze und Strenge des Aufbaus, ist seinen Erzählungen eigen. Seine Lyrik hat starke und eigene Töne. Dem jungen Wien Hermann Bahrs und Arthur Schnitzlers stand David, der, noch nicht fünfzig Jahre alt, 1906 starb, durchaus selbständig gegenüber. Weit eher berühren sich mit ihm jüngste österreichische Dichter von der Art Otto Stoessls.

Neben Fontane wirkte David eher wie ein kunstvoller Förderer des Alten als wie ein Eröffner neuer Bahnen. Überholte doch Fontane den keimenden Naturalismus. Eine Fülle von Aufgaben, die sich die Jugend nach ausländischem Vorbild stellte, wurde von Fontane wie spielend gelöst. Die Formung der Werke seines Alters wies in die Zukunft. Sie gab die Reste einer Gestaltungsweise auf, die sich einer allgemeineren Formgesetzlichkeit unterordnete. Die letzten Folgerungen aus dem Grundsatz urpersönlicher deutscher Form wurden von der Eindruckskunst mit voller Einseitigkeit gezogen. Fontane aber wirkte in solchem Sinn als einer der ersten auf deutschem Boden. Und indem er das neue Berlin nach seinen verschiedenen Gesellschaftsschichten vor andern versinnlichte, leistete er für Deutschland, was für Paris mit weit beträchtlicherem Aufwand an Kraft und in größerem Umfang ein Lehrmeister deutscher Jugend, Emil Zola, tat. Der Greis Fontane verstand die Strebungen der jüngsten seiner deutschen Berufsgenossen nicht nur besser als die große Mehrzahl, er zeigte der Jugend auch, wie sie ihre künstlerischen Absichten zu erreichen vermöchte. Er hätte ihr beweisen können, daß sie minder ängstlich auf eigenem, heimischem Boden weiterbauen durfte, daß sie nicht nötig hatte, schlechtweg in die Schule des Auslands zu gehen. Doch der Deutsche, der längst gewohnt war, keinen künstlerischen Schritt zu tun, ehe er dessen Wert an der Kunst der Welt gemessen hatte, nahm damals auf Jahre hinaus, ja bis in die Gegenwart den übeln Brauch an, sein eigenwüchsiges Schaffen nur dann für vollwertig zu halten, wenn es durch ein ausländisches Schlagwort sich rechtfertigen ließ.

Zweiter Teil

Vom Eindruck zum Ausdruck

Erstes Kapitel

Die Entwicklungsbahn

Ausland. Nietzsche

Im Herbst 1889 begann die Berliner „Freie Bühne", die im Frühjahr gegründet worden war, ihr öffentliches Wirken mit einer Aufführung von Ibsens „Gespenstern". Ibsen war schon früher in Deutschland gespielt worden. Gleichwohl war es eine kühne Tat, den Zuschauern ein Stück zuzumuten, das für eine unerträgliche Ausgeburt des rücksichtslosesten Naturalismus galt. Als bald darauf Hauptmanns erstes Drama „Vor Sonnenaufgang" von der „Freien Bühne" gebracht wurde, kam es wirklich zu einem Meinungskampf, wie ihn seit den ersten Aufführungen von Richard Wagners „Ring des Nibelungen" deutsches Land kaum erlebt hatte.

Das deutsche Publikum und besonders die Theaterbesucher hatten den Zusammenhang mit der eigenen großen Vergangenheit fast völlig verloren. Auch von den berechtigten Nachfolgern Hebbels und Ludwigs ahnte man noch sehr wenig. Keller begann langsam eine Gemeinde um sich zu sammeln. Wohl wußte man, daß in Rußland, in Frankreich und im skandinavischen Norden Neues am Werke war. Allein vorläufig bekreuzigte man sich vor solch vermeintlicher Unkunst und rühmte sich, dank dem angeblichen Idealismus gleichzeitiger deutscher Dichtung nicht sittlich ebenso tief gesunken zu sein wie die Schmutzdichter des Auslands.

Die neue Entwicklung der deutschen Dichtung, die um 1885 einsetzte, war wesentlich bedingt durch das Verhalten des deutschen Publikums der Zeit. Sobald im Gegensatz zu ihm die deutsche Jugend sich entschlossen

hatte, den Wettkampf mit den neuen Schöpfungen des Auslands aufzunehmen und der erstarrten und abgeblaßten Dichtung ein Ende zu machen, die in Deutschland den Markt beherrschte, schien es, als ob alles Heil nur im Ausland zu finden sei, nicht auch in neuerer deutscher Dichtung. Die Brüder Heinrich und Julius Hart begannen 1882 ihre „Kritischen Waffengänge“ gegen die neuere deutsche Dichtung, die ihres Erachtens nicht vorwärtsgeführt, nur gehemmt hatte. Eifervoll stritt die Jugend an ihrer Seite gegen die Abgötter des Publikums, aber auch sie wußte von den heimischen Meistern, auf deren Arbeit sie hätte fußen können, so gut wie nichts. Mit Staunen liest man heute in den Kampfschriften der Neuen aus den achtziger Jahren, für wie bettelarm damals deutsche Dichtung galt. Es herrschte die Ansicht, ganz Unerhörtes müsse im Sinn des Auslands entstehen, als hätten Hebbel, Ludwig, Keller und ihre Gesinnungsgenossen nie gewirkt und nicht seit beträchtlicher Zeit an sich und an ihre Gestaltungen ähnliche Anforderungen gestellt wie die Meister des Auslands. So konnte der Wahn aufkommen, der neue Naturalismus sei dem Ausland allein abzulernen und nicht vielmehr nur eine Weiterbildung und letzte Steigerung des Realismus, den sich auch Deutschland längst erobert hatte. Weil die deutschen Bühnen nur minderwertige heimische Ware brachten, lernte man von Ibsen, was von Hebbel zu lernen gewesen wäre. Und weil der Weg von Spielhagen oder gar von den geschichtlichen Romanen zu Zola, Dostojewski und Tolstoi sehr weit war, übersah man so Keller wie Ludwig. Zur Klärung und zur rechten Anerkennung des eigenen deutschen Besitzes führte mit fester Hand und ohne Ungerechtigkeit gegen die Neuen vor andern Ferdinand Avenarius. Seine Zeitschrift „Kunstwart“ begann 1887. Sie wollte nicht neue Richtungen den Künstlern weisen, sondern das Publikum in festeres Verhältnis zur Kunst bringen. Sie wirkte auch stärker auf die Leser als auf die Schaffenden.

Vorläufig aber bleibt es noch eine Aufgabe, die der Lösung harrt und deren Lösung verdienstvoll wäre, genau zu bestimmen, wieviel um 1890 für ausschließliches Eigentum des Auslands galt, was tatsächlich auf deutschem Boden erreicht, ja längst gewonnen war.

Selbstverständlich hatten die großen Ausländer auch Neues zu sagen, führten sie den Deutschen künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten zu, die in der deutschen Literatur noch nicht voll erbracht worden waren. Seit dem Hingang Hebbels und Ludwigs war die Welt weitergeschritten; neue Formen des Erlebens hatten sich aufgetan und waren — das ist gewiß —

vom Ausland früher künstlerisch bewältigt worden als von deutschen Dichtern. In Ibsen und in dessen Nachbarn fand der Deutsche viel, was er daheim kaum in gleicher Fassung hätte antreffen können. Sicherlich lockte gerade dieses Neue zur Nachbildung. Allein zunächst blieb die deutsche Arbeit, die sich am Ausland bildete, mehrfach an Äußerlichkeiten hängen, die auch ohne den großen Aufwand von Ankündigungen und Kampfworten sich hätten gewinnen lassen. Das eigentlich Neue des sogenannten Naturalismus wurde spät in sauberer Scheidung genau erfaßt.

An französischer Dichtung ging den Deutschen zuerst auf, daß etwas Neues sich anbahne. Zolas Absichten fielen ja stärker ins Auge als die seiner skandinavischen und russischen Mitbewerber. Von Zola berichteten zu Beginn der achtziger Jahre nach Deutschland deutsche Schriftsteller, die in Paris sich genauere Kenntnis erworben hatten: Theophil Zolling in seiner „Reise um die Pariser Welt" (1881) oder M. G. Conrad in „Madame Lutetia" (1883). Grundsätzlich wurden die neuen Fragen dichterischer Technik erwogen von Wilhelm Bölsches „Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" (1887), von Edgar Steigers „Kampf um die neue Dichtung" (1889), von Leo Bergs „Naturalismus" (1892). Bewußt schlug schon neue Wege, die über Zola hinausführten, Arno Holz ein in seiner Schrift „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (1890—92). Kurz vorher hatte Holz noch Zola, Ibsen und Tolstoi als Kerngesunde gegen eine verfaulte Welt ausgespielt, ohne zwischen den drei Dichtern zu scheiden. Unbedenklich erhoffte er von ihnen eine Erneuerung des deutschen Schrifttums.

Nur aus der Ferne konnten überhaupt so grundverschiedene Dichter wie Zola, Ibsen, Dostojewski und Tolstoi, dann noch einige andere, deren Namen von den jungen deutschen Naturalisten angerufen wurden, für gleichwertige Größen und für Vertreter eines gemeinsamen künstlerischen Grundsatzes gelten. Zola trieb den Gedanken der Brüder Goncourt, dem realistischen Roman Balzacs und Flauberts die wissenschaftliche Strenge biologischer Untersuchung zu leihen, im Sinn der jüngsten Naturwissenschaft weiter und machte Vererbung und Anpassung zum Ausgangspunkt ebenso gesellschaftlicher Entwicklung wie dichterischen Ergründens des Menschen und seiner Schicksale. Ibsens gesellschaftskritische Dramen, die er selbst zuletzt mürrisch im Gegensatz zu dem Auferstehungstag seiner älteren Schöpfungen hinterlistige Porträtbüsten von nur vermeintlich schlagender Ähnlichkeit nannte, entwickelten in gewollter Wahrung wirklich-

keitstreuen Ausdrucks die tragischen Möglichkeiten, die sich dem Sucher nach dem kommenden, aber noch fernen und ungreifbaren Dritten Reich auftun. Dostojewski bohrte sich tief hinein in die Seelengänge seelisch Belasteter. Auch Dostojewskis Menschen ringen nach einer bessern, durchgeistigteren Zukunft; sie erkennen, daß ihre Umwelt, statt innere Befriedigung zu finden, sich nur immer mehr Bedürfnisse ausdenkt und, um ihnen nachzukommen, es aufgibt, der Menschheit zu dienen. Tolstoi schuf in seinen Romanen ein Epos der ganzen großen russischen Welt, mit ungemeiner Fähigkeit, Menschen aller Gesellschaftsstufen und das vielgestaltige Land, auf und aus dem sich ihr Dasein entwickelte, im Wesenskern zu erfassen, zugleich immer mehr bemüht, mit Rousseau Flucht vor den Gefahren und dem Elend der Kulturwelt und Rückkehr zur Natur zu empfehlen. Fast nur in dem Einen trafen die Vier zusammen: ohne Scheu deckten sie menschliche Schwächen auf, zeichneten sie menschliches Elend ab, nahmen sie die schonenden Verschleierungen weg, mit denen die Welt bedeckt, was ihr Lebensbehagen stören könnte. Gemeinsam war ihnen demgemäß der Widerspruch zum Brauch der Welt, die Schärfe, mit der sie die bestehenden staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse beleuchteten, und der Ton der Anklage gegen eine Zeit, die sich willig wegtäuschte über die Gefahren, denen sie entgegenging, und über die Aufgaben, die sich in solch gefährlicher Lage stellten.

Dies Gemeinsame reichte indes nur zum geringen Teil an die eigentlichen künstlerischen Absichten und an die entscheidenden Züge der großen Dichter des Auslands heran. Trotzdem meinte die deutsche Jugend gerade durch Verurteilung der bestehenden gesellschaftlichen Zustände und durch ungeschminkte Abzeichnung menschlichen, sei's seelischen, sei's körperlichen Elends, ja durch das schrankenlose Bekenntnis eigener sittlicher Schwäche den hohen Zielen der Ausländer am besten nahekommen zu können. Besonders gern sprach sie von geschlechtlichen Dingen mit unerhörter Offenheit.

Der Widerspruch gegen die bestehenden staatlichen Zustände fand eine nachhaltige Stütze in der Lage der Sozialdemokratie. Die erfolglosen Kämpfe, die damals von Marx' Anhängern gegen die staatlichen Gewalten geführt wurden, hatten den Sozialdemokraten etwas von dem Heiligenschein des Märtyrertums geliehen. In der Dichtung hatte sich überdies die Parteinahme für den bürgerlichen Kapitalismus gründlichst ausgelebt. Die deutsche dichterische Jugend fühlte, freilich nur kurze Zeit,

ganz sozialdemokratisch. Oder vielmehr: da Dichtern die folgerichtige Durchführung eines politischen Gedankens auf die Dauer kaum zuzumuten ist, da obendrein noch stärker als bei früheren literarischen Umsturzbewegungen diesmal Persönlichkeiten mittaten, die sich zigeunerhaft keiner gesellschaftlichen Ordnung einfügen wollten, ging es hinaus auf den schlechthin verneinenden Wunsch völliger Beseitigung des Bestehenden. Wirklich trat an die Stelle sozialdemokratischer Ansprüche bei einzelnen bald das Glaubensbekenntnis des Anarchismus, wie es Stirner gepredigt hatte.

Diese letzte Wendung schien auch der Philosoph zu empfehlen, der, vielfach mißverstanden (er machte seiner Gemeinde rechtes Verstehen nicht leicht), durch mehrdeutige Schlagworte eine verwandte Umwertung aller Werte zu vertreten liebte.

Selten war ein Denker so berufen wie Friedrich Nietzsche, einer ganzen Altersschicht zum Führer zu dienen. Schopenhauer hatte für philosophische Erkenntnisse einen schlichten und gefälligen Ausdruck gewonnen und war zwar spät, dann indes um so erfolgreicher zu einer Wirkung gelangt, die in einem unmetaphysischen Zeitalter den schwerflüssigen, schwerfaßbaren Werken des deutschen philosophischen Idealismus aus der Welt um 1800 völlig unmöglich gewesen wäre. Nietzsche ist überhaupt einer der sprachgewaltigsten Wortkünstler, die Deutschland jemals besessen hat. Er ist dagegen im strengen Sinn des Worts viel weniger Philosoph als Schopenhauer. Logik oder Erkenntnislehre berührte er nur beihin. Aber auch auf dem Gebiet der Metaphysik oder der Ethik schritt er nicht weiter zu strengwissenschaftlicher Darlegung. Überhaupt gab er rasch die Form wissenschaftlich beweisender, von Schluß zu Schluß vorwärtsdringender Auseinandersetzung auf und ging zu einer künstlerischen Gestalt des Ausdrucks über, die wohl kühnere Behauptungen, wuchtigere Mahnungen, nicht aber stichhaltigen Beweis zuläßt.

Man nennt ihn einen Dichterphilosophen und rückt ihn an die Seite Platons und Giordano Brunos. Ist er nicht noch viel verwandter mit Rousseau? Beide stellen sich mutig ihrem Zeitalter entgegen, beide kehren bestehende und allgemeingültige Ansichten vom wahren Beruf des Menschen in das Gegenteil um. Beide erwecken in vielen ihrer Zeitgenossen den Eindruck, als hätte die Menschheit bisher im Finstern getappt und als erstehe ihr durch ungeahnte Weckrufe ein ganz neues Bild des Lebens

und seines wahren Wertes. Beiden schließt sich die dichterische Jugend der Zeit an. Und beide werden von ihren Zeitgenossen vielfach mißverstanden, und zwar nicht bloß von denen, die sie verketzern.

Eine Umwertung der Werte vollzieht sich auch in Rousseaus Denken. Die Überkultur der Welt des Ancien Régime erfuhr durch Rousseau, daß dem ursprünglichen, von keinerlei Kultur berührten Menschen besseres Glück eigen gewesen sei. Der Wilde ist für Rousseau ein echterer Mensch als die Träger einer Kultur, die in Jahrtausenden den Menschen nur verfälscht und von seinen wahren Zielen abgelenkt habe. Neue Aufgaben taten sich dem Menschen und seinem Leben durch Rousseau auf. Auch Nietzsche bestimmt den Wert des Lebens in vollem Gegensatz zu seiner Umwelt und erteilt dem Leben Aufgaben, die durchaus verschieden sind von den Aufgaben, mit deren Lösung seine Zeit sich beschäftigt.

Rousseau und Nietzsche sind große Verneiner, sie sind zugleich große Bejaher. Sie leugnen alle bestehenden Ziele, sie stellen mit gleicher Inbrunst neue Ziele auf.

Das unterscheidet Nietzsche von Stirner. Zwar bekämpft das Buch „Der Einzige und sein Eigentum" von 1845 Begriffe wie Sünde, Pflicht, Schuld, Verantwortlichkeit, gleiches Recht aller mit derselben Rücksichtslosigkeit und zum Teil aus denselben Gründen wie Nietzsche. Doch Stirner geht nicht weit hinaus über Verneinung, weil er kein anderes Ziel kennt als die Lust des „Einzigen", also unbeschränkten Egoismus. Nietzsche erblickt in Kraft und Macht des einzelnen nicht den Selbstzweck, sondern nur ein Mittel zum Zweck. Zweck ist ihm Kraft und Macht der Gattung.

Nietzsche will den Menschen zu höheren Leistungen fähig machen, er will seine Kraft steigern. Schon Spinoza suchte den Menschen von den Hemmnissen zu befreien, die ihm der Unlustaffekt des Mitleids in den Weg legt. Nur Lust steigert nach Spinoza das Sein des Menschen. Unlust schwächt es. Doch Spinozas Ethik ist nicht Willenslehre und sie kennt nicht den Grundzug, den mit seiner Mitwelt Nietzsche teilt: die Anwendung des Entwicklungsgedankens auf Fragen der Sittlichkeit.

Auf dem Willensstandpunkt steht auch Schopenhauer; aber Nietzsche widerlegt Schopenhauers Pessimismus und geht optimistisch nicht auf Unterdrückung, sondern auf Befreiung des Willens aus. Der eine sucht Sittlichkeit in der Verneinung, der andere in der Bejahung des Weltwesens. Der eine fördert Willensschwäche, der andere Willensstärke. Schopenhauer

verdenkt den Menschen, daß sie dem Willen zuviel Raum gelassen, Nietzsche wirft ihnen vor, daß sie mit Absicht den Willen unterdrückt haben.

Nietzsche möchte das Versäumte für die Zukunft nachholen, indem er den Menschen einen neuen Weg eröffnet. Mit den Anhängern der Entwicklungslehre ist er überzeugt, daß auch Sittlichkeit sich entwickeln könne, daß sie nichts Beständiges und Unveränderliches sei. Comte, Darwin und Spencer hatten den Entwicklungsgedanken zum Grundsatz ihrer Lehre von der Sittlichkeit gemacht. Sie stützten Sittlichkeit auf die Ergebnisse der positiven Wissenschaften. Biologie, Psychologie und Gesellschaftslehre waren ihre Grundlagen, nicht Metaphysik oder Theologie. Nietzsche schließt sich ihnen an, geht indes an entscheidender Stelle seine eigene Bahn. Sie waren der Meinung, eine aufsteigende Linie der Entwicklung von Sittlichkeit verlaufe aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Nietzsche wollte auf diesem Wege nur Abstieg erkennen. Nicht die Richtung, die bisher bestanden hatte, sollte gewahrt bleiben, eine neue Richtung ist nach Nietzsche einzuschlagen. Comte hatte den Fortschritt der Vergangenheit in dem Sieg der altruistischen über die egoistischen Triebe festgestellt. Spencer sah in verwandtem Sinn einen Aufstieg zu allgemeiner Gleichheit am Werk. Nietzsche hingegen hoffte auf eine Entwicklung der Menschheit, die zugunsten des Egoismus vom Altruismus sich abkehren und nicht allgemeine Gleichheit, sondern allgemeine Ungleichheit durchsetzen werde. Nur auf solcher Grundlage konnte sein sittliches Ideal erstehen: der Übermensch. Ihn verkündete Nietzsches meistgelesenes und wirkungsreichstes Werk „Also sprach Zarathustra“ (1883—91).

In Nietzsches Übermenschen gewannen alte Hoffnungen und Wünsche eine neue Gestalt. Den Menschen von der Einseitigkeit zu befreien, in die ihn die fortschreitende Weltkultur hineingedrängt hatte, war eine der wichtigsten Absichten des deutschen Hochklassizismus gewesen. Schon Hamann, der Lehrer Herders und des Sturms und Drangs, hatte gefordert, daß jede Leistung des Menschen aus seinen sämtlichen vereinigten Kräften entspringe. Goethe nahm sich Hamanns Wort zu Herzen und erreichte in der Ausbildung seiner Persönlichkeit eine Totalität (so nannte es die Zeit) von unvergleichlicher Geschlossenheit. Schiller blickte auf Goethe hin, wenn er im sechsten der Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen seinen Zeitgenossen die alten Griechen als Muster und Vorbild

ausgeglichenen und vollständigen Menschentums vorstellte. Überall wo im 19. Jahrhundert die Hoffnung auf ein kommendes Drittes Reich aufblitzt, also auch bei Heine, steht der Gedanke des allseitigen Menschen im Hintergrund. Und wie Nietzsche wendet sich schon Heine gegen die Vereinseitigung, die dem Menschen durch die starke Geistigkeit des Christentums erwachsen war, spielt er das Diesseits gegen das Jenseits aus.

Nietzsche war indes noch mehr als Heine der Sohn einer Zeit, die dem Geiste die Freude an der Wirklichkeit nicht aufopfern wollte. Den Willen zur Macht unterband in Nietzsches Augen die Geistigkeit des Christentums. Freilich war ihm das Geistige auch selbstverständlicher Besitz. Aber unliebsamer bedrückte ihn geistige und sittliche Überbildung als die Einseitigkeit roher Gesundheit. Wäre er selbst gesünder gewesen, er hätte nicht den Sensuchtstraum vom ungebrochenen kraftvollen Lebensgenießer so bedingungslos in sich genährt. Er konnte daher zeitweilig in der „blonden Bestie" seinen Übermenschen suchen. So bitter verleidet war ihm der Bildungsphilister. Doch die blonde Bestie war nicht sein letztes Wort. Sie war eines der vielen Paradoxa, die von Nietzsche wie einst von der deutschen Romantik (sie ist ihm mannigfach verwandt) im Kampf um ein neues Lebensziel ausgespielt wurden. Sie deutete nur auf das, was seines Erachtens der Mitwelt fehlte, um allseitige und geschlossene Menschen zu erzeugen. Sein eigentliches Absehen aber ging auf solche Totalität.

Ein Aufruf zur Kraft, vorgetragen einem Geschlecht, das in Nietzsches Augen der Kraft entbehrte. Hätte Nietzsche Kraft nur im Sinn der erfolgreichen Tat genommen, er hätte den Deutschen des neuen Reichs nicht so eifrig ihren Mangel an Kultur vorgeworfen. Die Lehre vom Übermenschen scheint nur eine Rechtfertigung Bismarcks zu sein. Tatsächlich fand Nietzsche selten ein Wort der Anerkennung für ihn, hatte auch, wenn er ihn lobte, sofort Einschränkungen bereit. Gerade in Nietzsches Urteil über Bismarck und noch mehr in seinem Urteil über den Deutschen, der von Bismarck erzogen worden war, läßt sich verspüren, wie wenig seiner Vorstellung vom Übermenschen die Machtgebärde genügte, wie mißliebig er selbst in Bismarck noch einen Mangel an letzter Durchgeistigung des Lebens empfand. War doch für Nietzsche im deutschen Geiste zu viel Bier. Dieser Nietzsche, der trotz allem der blonden Bestie nicht seine geistigen Ansprüche aufopferte, war die Voraussetzung des Buches, das in seinem Titel sich einer Schrift

Nietzsches anschloß: „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen" (1890). Julius Langbehn, der sich selbst bei der Veröffentlichung der Arbeit nicht nannte, stellte noch viel unbedingter als Nietzsche in seinen deutschen Zeitgenossen einen Verfall des geistigen Lebens fest. Er nahm vorweg, was in unseren Tagen, die den Rembrandtdeutschen schier vergessen haben, als Weckruf zu neuer Geistigkeit ertönt.

Vollends aber ließen Stefan George und seine Anhänger den Ruf nach einer bessern deutschen Kultur, den sie von Nietzsche übernommen hatten, im Sinn einer Steigerung der geistigen Ansprüche ertönen. Sie verwarfen mit Nietzsche Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung, aber auch verjährte landsknechtische Barbarei. Sie wollten nicht nur geistige Menschen erziehen. Sie stimmten mit Nietzsche durchaus überein, wenn sie schöne Maße ebenso im Leiblichen wie im Geistigen suchten. Harmonische Geschlossenheit des innern wie des äußern Menschen war ihr Ziel. Freilich mieden sie nicht den Anschein eines gezierten Ästhetizismus. Noch war der Gegensatz zwischen ihren Sonderabsichten und der herrschenden Haltung des materialistisch gewendeten Deutschen zu groß, noch die Sehnsucht nach durchgeistigterer Lebensauffassung zu wenig allgemein, als daß ihre Verkündiger die gesuchten Gebärden eines engumgrenzten Kreises von Literaten durchaus hätten überwinden können.

Der Welt war Nietzsche von der Seite seiner geistigen Kulturansprüche weit weniger bekannt als von der Seite seiner Forderung, den Menschen zu rücksichtsloser Betätigung der Macht zu erziehen. Keine der Leistungen Nietzsches war gleich stark beachtet worden wie sein Bruch mit Richard Wagner. Die Gründe, die er für seinen Abfall von Wagner vorlegte, schienen zu erhärten, daß er fortan nur noch der mitleidlosen blonden Bestie huldigen wolle. Die Spaltung, die sich zwischen zwei Kulturträgern von der Bedeutung Nietzsches und Wagners vollzog, ist zugleich eine der wichtigsten, ja verhängnisvollsten Tatsachen der jüngsten deutschen Geistesgeschichte. Nietzsche war im Jahre 1872 für Wagner eingetreten, weil er in Wagners Schöpfungen den Beweis anzutreffen meinte für die Möglichkeit einer künftigen reichen und starken Kultur Deutschlands. Als er sich von Wagner lossagte, strafte er selbst diese Hoffnung Lügen. Er verzichtete zugleich auf die Bundesgenossenschaft eines Mannes, der in künstlerischen Dingen ein ungewöhnliches Organisationstalent besaß, dem daher innerhalb und außerhalb Deutschlands Erfolge wie kaum einem andern

deutschen Künstler zufallen sollten, der heute noch seine Herrschaft über deutsche Bühnen mit fast ungebrochener Macht ausübt. Nietzsche verlor durch seine Absage einen guten Teil seiner Anhänger. Schlimmer noch war, daß man auf beiden Seiten den Bruch aus allzu menschlichen Schwächen des Genossen von einst und neuen Feindes abzuleiten suchte. Etwas Großgedachtes, der eindrucksvolle Zusammenschluß zweier berufener Führer, fand ein kleinliches Ende. Zersplitterung trat ein, wo Einigkeit stolze Hoffnungen erweckt hatte. Manche Wirkung, die von Nietzsche und Wagner hätte ausgehen können und der deutschen geistigen und künstlerischen Entwicklung vorteilhaft gewesen wäre, wurde zunichte gemacht. Wagners und Nietzsches Entzweiung war zugleich einer der Gründe, weshalb den Deutschen um 1890 ihr Besitz an großer Kunst wertloser erschien, als er tatsächlich war.

„Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", die Schrift Nietzsches, die zwar nicht von Anfang an als Kampfschrift für Wagner gedacht war, aber (was Nietzsche später bitter beklagte) das grandiose griechische Problem während der Ausarbeitung mit Wagners Tondramen verknüpfte und sie durch diese Verbindung rechtfertigte, schuf ein Paar von gegensätzlichen ästhetischen Begriffen. Sie gelangten rasch zu allgemeiner Anwendung. An griechischer Kunst und griechischer Welterfassung beobachtete Nietzsche den Gegensatz des Apollinischen und Dionysischen. Apollinisch nennt er den Zug zum Maßvollen, Durchsichtigen, Einfachen, alles, was auf Besonnenheit deutet. Dionysisch ist ihm wilder Rausch, orgiastischer Taumel. Der deutsche Klassizismus hatte, geleitet von Winckelmann, in der griechischen Antike nur das Apollinische sehen wollen. Nietzsche entdeckte für seine Zeitgenossen die Gegenseite des Griechentums, er entdeckte die griechische Romantik. Allerdings hatte deutsche Romantik in ihren ersten Anfängen, hatte Friedrich Schlegel schon die leise Besonnenheit Apollos von der göttlichen Trunkenheit des Dionysos geschieden. Schiller aber nahm, als er plastische von musikalischer Dichtung trennte, das Wesentliche von Nietzsches Begriffspaar vorweg. Denn in der Musik und in dem starken Anteil, den sie an griechischer tragischer Dichtung hat, suchte Nietzsche das Kennzeichen des Dionysischen. Und Wagners Werke traten für ihn unmittelbar neben die griechische Tragödie, weil sie gleich ihr Musik mit Dichtung vereinten. Wagners Größe lag für Nietzsche in dem Dionysischen, das durch Wagner in deutsche Kunst wiedereingeführt wurde.

Nietzsche deutete in Wagner, ja auch in Schopenhauer, an den sich Wagner immer enger anschloß, viel hinein, was dem Wesen beider widersprach. Der Bruch war kaum zu vermeiden, sobald Nietzsche sich des Gegensatzes bewußt wurde, der zwischen ihm und Wagner bestand. In Wagners „Siegfried" meinte Nietzsche die Lebensbejahung zu finden, der er selbst das Wort redete. Er übersah fast geflissentlich, wie völlig der verneinende Schluß der „Götterdämmerung" seiner eigenen Überzeugung widersprach. Als indes 1877 „Parsifal" hervortrat, war Nietzsches Selbsttäuschung nicht länger zu halten. Er tat Wagner sicherlich unrecht, als er meinte, in dieser Dichtung erweise sich die Niederlage eines der Tapfersten. „Parsifal" war nur ein Zeugnis der folgerichtigen Weiterentwicklung Wagners, nur notwendiges Ergebnis einer Weltanschauung, die mit Schopenhauers Verherrlichung des Mitleids übereintraf. Dem Anwalt des Übermenschen konnte freilich nichts stärker mißfallen als eine Dichtung, die Schopenhauers Ethik so rückhaltlos vertrat wie „Parsifal".

Ein gut Stück Selbsttäuschung war in den Huldigungen enthalten gewesen, die von Nietzsche dem Dichter Wagner dargebracht wurden. Allein ein nicht unbeträchtlicher Rest gemeinsamer Anschauungen hatte gleichwohl bestanden. Nietzsche achtete nicht auf dies Gemeinsame, er entwertete es selbst, als er seinen Bund mit Wagner der keimenden Sittlichkeit des Übermenschen aufopferte. Der Mit- und Nachwelt mußte notwendigerweise all das, was ihn von Wagner trennte, zum Mittelpunkt seiner Lehre werden. Die Folge läßt sich heute gut beobachten. Jüngste deutsche Dichtung rückt von Nietzsche ab. Nicht etwa um Wagners willen. Sondern sie kehrt zurück zu Schopenhauer und zu dessen Verkündigung des Mitleids. Sie erblickt in Nietzsche den Verfechter einer gegenteiligen Sittlichkeit. Und sie übersieht, wieviel von ihren eigenen gesteigerten geistigen Ansprüchen, von ihren Wünschen nach einer Hebung deutscher Gesinnung durch Nietzsche vorweggenommen worden ist. Allerdings steht zwischen ihr und Nietzsche auch noch dessen enge Verbindung mit dem Positivismus des 19. Jahrhunderts, mit Biologie und Psychologie. Ihre geistigen Quellen liegen an ganz anderer Stelle. Ihr gilt Nietzsche für den Gedankengeber der Dichtung von gestern, deren Vertreter, wie etwa Thomas Mann in neusten Bekenntnissen, solchen Zusammenhang mit Nietzsche ausdrücklich bestätigen. Schon wirkt es wie ein Ausnahmefall, wenn Theodor Däubler ein Stück aus dem orphischen Intermezzo „Pan" seines „Nordlichts" als „Hymne an

Friedrich Nietzsche" abdrucken läßt. Nicht der Machtlehrer Nietzsche, nur sein Aufruf zum Geist gegen materialistische Betriebs- und Radmenschen gilt noch etwas für Hermann Kesser. Unbedingter nimmt Rudolf Pannwitz für ein Zeitalter, das sich zu Dostojewskis Christentum wendet, Nietzsche als den Führer in Anspruch, der über Dostojewski hinaus Ziele zu weisen hat. Für Ernst Bertram ist in seinem Werk von 1918 Nietzsche schon zum Mythos geworden. Er möchte Nietzsche in der legendenhaften Spiegelung fassen, die sich dem Betrachter von heute ergibt. Die Frage nach Nietzsches Verhältnis zum Deutschtum fällt dabei bezeichnenderweise schwer ins Gewicht. So wird auch Bertrams Buch zu einem zeitgemäßen Versuch der Selbstbesinnung des Deutschen, zugleich zum Erweis, wieviel Hilfe Nietzsche solchem Streben heute noch leisten kann.

Nietzsche selbst hätte es sicherlich schroff abgelehnt, wenn er für die Gesinnung der Dichtung aus der Zeit um 1900 verantwortlich gemacht worden wäre. Gleichwohl ist in dem Vierteljahrhundert, das auf die deutsche Literaturrevolution folgte, ist etwa von 1885 bis 1910, ja noch etwas später die Nachwirkung deutlich zu beobachten. Meint doch heute das feindliche Ausland, das sich bis vor kurzem ausführlich und liebevoll mit Nietzsche beschäftigte, in ihm den Verderber Deutschlands feststellen zu dürfen, der einen grenzenlosen Willen zur Macht in dem Deutschen wachgerufen und Deutschland dadurch zu einer Gefahr für die ganze übrige Welt gemacht habe. Wenn jüngste deutsche Dichtung stark betont, daß sie nicht den Un- oder Übermenschen, sondern den Menschen schlechtweg darstellen wolle, so feig und stark, so gut und gemein und herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ, so bestätigt sie, daß Nietzsches Weckrufe heute für Deutsche ihre bezwingende Macht zwar eingebüßt, daß sie indes einst solche Macht besessen haben.

Das Schlagwort vom Übermenschen tönte lange in deutscher Dichtung nach. Als einer der ersten meinte der frühverstorbene Hermann Conradi seinen Gegensatz zur Welt und die Vorwürfe, die er ihr zu machen hatte, mit den Gebärden eines Übermenschen vortragen zu dürfen. Nietzsche selbst lehnte diesen vorgeblichen Anhänger ab. Ganz von außen nahm Franz Evers die Schlagworte Nietzsches und sang vom dionysischen Überfließen des neuen olympischen Menschen, dem in der Freude bacchantischem Takt die Schönheit nackt schimmert. Ernster und tiefer klang Nietzsches Rede nach bei Alfred Mombert oder bei Christian Morgenstern. Richard

Dehmel beherzigte als einer der ersten aus Nietzsches Schule die Warnung des Meisters, daß gut nicht mehr gut sei, wenn der Nachbar es in den Mund nimmt. Dehmel sagte sich los von den vielen, deren Zunge troff vom Namen Zarathustra und die im Herzen zum Gotte Tamtam beteten. Für Sudermann wurde Nietzsche ein brauchbares Mittel erregender Bühnenwirkung. Eine ganze Reihe von Dichtungen Sudermanns arbeitet mit Menschen, die ihren Willen zur Macht rücksichtslos durchsetzen wollen. Besonders versinnlichte Sudermann die blonde Bestie in dem ostelbischen Junker und gab ihm durch solche Einstellung eine neue dichterische Fassung von lockendem Reiz. Immerhin näher kamen an Nietzsche die Dichtungen heran, deren Gestalten durch ihre schwächliche Haltung bewiesen, wieviel ihnen zum Übermenschen fehle, und solche Schwäche wie ein tragisches Leid empfanden. Sie durften sich auf Ibsen berufen, der eine Reihe von Gedanken Nietzsches in seinen Werken erwog, vom Dritten Reich schon längst berichtet hatte, nach seiner Weise indes ständig die Gefahren großgedachter neuer sittlicher Weckrufe aufzeigte und die Tragik, der sich Menschen von ungenügender Kraft aussetzen beim Versuche, diesen Weckrufen zu folgen. Das robuste Gewissen, das nach Nietzsche der Mensch wiedergewinnen sollte, war Persönlichkeiten wie Pastor Rosmer oder Baumeister Solneß, aber auch schon dem Kaiser Julian Ibsens unerreichbar. Sie gingen durch dieses Versagen zugrunde.

Um so robusteres Gewissen hatten die vielen Gestalten aus der Zeit der Renaissance, die besonders im deutschen Drama um 1900 anzutreffen waren. Weit erfolgreicher als Jakob Burckhardt, ja sogar als Konrad Ferdinand Meyer hatte Nietzsche sich für die Renaissance eingesetzt. Man stellt ihn heute als den Propheten des Renaissancismus neben Meyer, den Bildner, und neben Burckhardt, den Geschichtschreiber dieser Richtung. Jahrzehnte mußten vergehen, ehe Burckhardts neuartige Auffassung und Rechtfertigung der Renaissance dichterischen Ausdruck durch Meyer gewann. Meyer indes hatte nicht den Rückhalt einer Weltanschauung, die den Machtnaturen der Renaissance so angemessen war, wie Nietzsches Botschaft vom Willen zur Macht. Die deutschen Dramatiker, die um 1900 Persönlichkeiten der Renaissance, vor allem die Borgia versinnlichten, fühlten sich daher dem Propheten Nietzsche weit mehr verpflichtet als ihrem Berufsgenossen Meyer. Sie meinten die Dinge endlich von dem rechten Standpunkt zu sehen, dem sich Meyer nur genähert habe, der

ihm indes, weil ihm Nietzsches Fingerzeige fehlten, nicht völlig erreichbar gewesen sei.

Über eine mehr äußerliche Berührung mit Nietzsche schritt zuerst der Kreis Stefan Georges hinaus. Er vertrat endlich nicht bloß den Gedanken vom Willen zur Macht, sondern die hohen Kulturansprüche Nietzsches. Cäsar Flaischlen bezeugte 1896, daß zwar von Nietzsche keine so merkliche Wirkung ausgehe wie von Zola oder Ibsen, im stillen aber dank Nietzsche sich ein philosophisch gerichteter festigender Ausbau des innern Menschen anbahne. Hingebungsvoll begeistert bekannte sich 1897 Emil Gött zu Nietzsche. Ein Wirbelwind von Rausch und Entzücken schlug ihm aus „Zarathustra" entgegen. Was Gött unter Nietzsches Bann aus seiner Persönlichkeit gestaltete, erhob sich hoch über seine Dichtungen und seine Gedankensplitter. Der blutjunge Österreicher Otto Weininger, der gleich andern Anhängern Nietzsches freiwillig aus dem Leben schied, errichtete auf Nietzsches Boden sein Werk „Geschlecht und Charakter" (1903), den Versuch, die Beziehung von Mann und Weib neu zu bestimmen und das gesamte Triebleben des Menschen neuzuordnen. Inzwischen war auch die Zahl der Denker gewachsen, die sich mit ihm auseinandersetzten, ihn nicht bloß schlechthin wie eine schwere Gefahr für die Entwicklung der Menschheit ablehnten. Die Fachphilosophie begann das Dauernde und das Vergängliche seiner Anschauungen zu scheiden. Die Hoffnung freilich, daß Nietzsche einen systematischen Fortsetzer und Vollender finde, wie es für Rousseau, den glühenden Genfer Reformator, der Königsberger Logiker Kant geworden war, hat sich vorläufig noch nicht erfüllt, dürfte auch, wie die Dinge sich gewandelt haben, in absehbarer Zeit kaum zur Erfüllung gelangen.

Eindruckskunst und Ausdruckskunst

Der Frühnaturalismus war natürlich noch weit entfernt von der Möglichkeit, Nietzsche wirklich zu verstehen. Er nahm Nietzsche für sich in Anspruch, ohne sein Recht auf solchen Anspruch tiefer zu prüfen. Nietzsches aphoristische Sprüche begannen rasch bei der Jugend von Mund zu Mund zu gehen. Die herrscherhaft überlegenen Gebärden, mit denen er die Minderwertigkeit der bürgerlichen Kultur seines Zeitalters anklagte, schienen ihn zum rechten Propheten der umstürzlerischen Jugend zu erheben. Als Nietzsches wahre Absichten später erkannt wurden, führten

sie zu dichterischen Forderungen, die dem Geist des Naturalismus widersprachen, ebenso wie aus besserer Erfassung des wahren Wesens der großen Dichter des Auslands sich neue Wandlungen in der späteren deutschen Literatur ergaben.

Allen Mißverständnissen zum Trotz hat die Frühzeit des deutschen Naturalismus etwas von einem weckenden und erlösenden Frühlingssturm. Die schläfrige Gemessenheit des unmittelbar vorangehenden deutschen Literaturlebens wich einer wilden Bewegtheit. Ein Chaos, reich an Möglichkeiten, tat sich hoffnungsvoll und vielversprechend auf. Auch wer nicht ohne Bedenken der Jugend Gefolgschaft leistete, durfte doch hoffen, daß aus diesem Chaos eine neue Welt erstehen werde. War der Sturm und Drang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts nicht ähnlich chaotisch gewesen? Boten sich nicht sogar dem raschen Vergleicher beider Bewegungen gemeinsame Züge in Menge dar? Die dichterischen Umsturzzeiten, die auf den Sturm und Drang gefolgt waren und zu neuen Zielen geleitet hatten, waren ja gleichfalls so wenig wie die Jugendzeit Goethes bei Fragen der Kunst stehen geblieben. Eine völlige Erneuerung des deutschen Lebens schien sich anzukündigen.

Dem deutschen Frühnaturalismus gereicht es sogar zum besondern Ruhm, daß er ein neues Menschentum anstrebte. Er wollte den Menschen erneuern und natürlich auch den Deutschen aus der Halbheit erlösen, in der sich deutsche Lebensgebarung und deutsche Weltbetrachtung seit der Begründung des neuen Reichs gefielen. Der Frühnaturalismus kämpfte gegen den herrschenden Scheinidealismus. Endlich sollte reiner Tisch gemacht und einem Zeitalter, das im wesentlichen von materialistischer Denkart war, der unpassende und zweckwidrige Aufputz veralteter idealistischer Gebärden genommen werden.

Viel später, in dem Abschnitt des Buches „Jost Seyfried“ (1904), der überschrieben ist „Lieder eines Schwertschmieds“, sagte einer, der es miterlebt hatte, sagte Cäsar Flaischlen, wie der Frühnaturalismus eigentlich gemeint war. Man war überzeugt, die Wissenschaft der ersten Jahrhunderthälfte habe den ganzen schönen Selbstbetrug, mit dem der Mensch sich ins Dasein gestellt hatte, unerbittlich niedergebrochen. Die gesamte Welt sei obendrein über den Haufen geworfen durch die äußern Ereignisse. Den Dichtern aber erstehe jetzt die Aufgabe, zuzugreifen und wieder Boden zu gewinnen, dem Rationalismus der Zeit Form und Weihe zu geben, ihn weiterzuführen und zu klären oder wenigstens Menschen zu schaffen, die

auch in dieser gebrochenen Welt noch aufrecht blieben und dem Geschrei über die zusammenstürzenden Gewohnheiten die Stirn böten, klar und rücksichtslos. Was fallen mußte, sollte fallen, damit der Grundriß einer neuen, stolzen Welt erstehen könne. Allein man hatte zu früh und zu ungerüstet angefangen. Man hatte vielleicht auch zu wenig Kraft. Und so unterblieb die Erneuerung der Welt und des Deutschen. Und es kam nur zu einer neuen Technik der Kunst.

Noch in seiner „Überwindung des Naturalismus" von 1891 war Hermann Bahr erfüllt von froher Hoffnung auf ein neues Menschentum. Auch Bahr kennzeichnete den Gegensatz zwischen einer Vergangenheit, die noch immer in den Zeitgenossen wuchere, und einer Zukunft, die rings um sie wachse. Werden solle man daher, was die Umwelt geworden war, die Vergangenheit solle man abschütteln und Gegenwart sein.

Nicht genug kann betont werden, wieviel Sehnsucht nach menschlicher und folgerichtig auch sittlicher Erneuung in der Jugend von 1890 bestand. Doch ihr stellten sich vom Standpunkt der Weltbetrachtung ihrer Zeit so schwere künstlerische Aufgaben, daß bald die Lösung dieser Aufgaben alle Kräfte in Anspruch nahm. Dem Chaos der Frühzeit des Naturalismus entstieg eine neue Kunst, aber nicht eine Erneuerung des Deutschen.

Dieser neuen Kunst darf zugebilligt werden, daß sie wirklich mit ihrer Zeit und mit deren Weltbild aufs engste verknüpft ist. Die Eindruckskunst oder der Impressionismus, wie sie sich nannte, nimmt das Leben genau von demselben Standpunkt wie der relativistische Positivismus, die Weltanschauung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Der Vorwurf, den der Frühnaturalismus gegen die herrschende deutsche Kunst und besonders gegen die Dichtung der Zeit erhob, daß sie mit Absicht keinen Zusammenhang mit dem äußern und innern Leben der Umwelt herstelle, trifft die Eindruckskunst nicht. Noch wenn sie absah von einer sittlichen Neugestaltung der Welt, handelte sie im Sinn der Weltansicht ihres Zeitalters.

Nur eins war der Eindruckskunst und der Denkart, auf der sie fußte, nicht gewährt: ein langes Beharren, eine dauernd unbeeinträchtigte Herrschaft. Wer heute zurückblickt mit Augen, die der Weltkrieg geschult hat und denen die lange Friedenszeit seit 1871 zu einem Ganzen verschmilzt, kann leicht zu der Ansicht gelangen, daß seit dem künstlerischen Umsturz der achtziger Jahre deutsche Kunst und deutsche Dichtung noch immer nicht aus dem Zustande eines Chaos herausgekommen seien. Gewiß gärt es heute chaotischer als je. In rastlosem Vorwärtsdrängen geht es weiter.

Von Beharren ist keine Rede. Und innerhalb der unaufhaltsamen Bewegung zeigt sich seit wenigen Jahren ein ganz neues Ziel. Es erhärtet, daß mindestens das Ende eines Teils der Entwicklungsbahn erreicht ist. Abgeschlossen liegt dieser Wegabschnitt hinter uns. Er darf als Ganzes zusammengefaßt und der Kunst der unmittelbaren Gegenwart entgegengestellt werden. Ihn kennzeichnet die Absicht des Beschauens, er wurzelt in der Empfindlichkeit des äußeren und inneren Sinns. Ganz anderes wird heute angestrebt: schöpferisch will der Geist sich wieder betätigen.

Den großen und entscheidenden Gegensatz wollen die Schlagworte Impressionismus und Expressionismus ausschöpfen. Sie bleiben auch nach umständlicher öffentlicher Erörterung ebenso vieldeutig wie das andere gegensätzliche Schlagwortpaar: Eindrucks- und Ausdruckskunst. Fester läßt sich das Wesentliche erfassen, wenn eine Kunst, die ihren höchsten Wert in der Fähigkeit des „Treffens" erblickt, von einer Kunst geschieden wird, die überhaupt nicht treffen will, sondern für das Abbild der Wirklichkeit freie künstlerische Gestaltung setzt und ihr Lebensrecht in einer Tat des schöpferischen Geistes sucht.

Ausdruckskunst biegt mithin zielbewußt ab von der Richtung, die nicht bloß von deutscher Dichtung, sondern von der gesamten Kunst der europäisch-amerikanischen Kulturvölker im 19. Jahrhundert eingehalten worden war. In immer erneutem Anlauf hatte künstlerisches Gestalten sich der Wirklichkeit, d. h. der äußeren Erscheinung der Welt, mehr und mehr genähert. Schärfer und schärfer sehen zu lernen, schien die Voraussetzung aller Kunstübung zu sein. Wie sich auf dem Wege von Goethe durch Romantik und Junges Deutschland zum Realismus der Zeit um 1850 innerhalb deutscher Dichtung die Annäherung an die äußere Wirklichkeit, die Schärfung der Beobachtung vollzog, wie trotz gelegentlichen Abwegen und Rückentwicklungen das Ziel näher und näher kam, hatte diese wie jede Darstellung der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts zu berichten. Der Naturalismus enthüllt sich in solchem Zusammenhang als neuer Anlauf in gleicher Richtung, als Anlauf von solcher Wucht, daß er alles Vorhergehende weit zu überholen und daß die neue Annäherung an die Sinnenwelt die älteren verwandten Versuche völlig zu entwerten drohte. Was unmittelbar auf den Naturalismus folgte, blieb, auch wenn es von ihm bewußt ablenkte, doch in seinem Kern nur Verfeinerung der Mittel des Treffens und Erweiterung des Gebiets, dessen Erscheinungen beobachtet und wiedergegeben werden sollten.

Freilich darf auch hier nicht übersehen werden, daß eine Entwicklung, die ihrem Ende zueilt, ebenso die letzten Folgerungen ihrer Absichten zieht, wie auch die kommende Bahn vorbereitet. Gerade weil die Mittel des Treffens sich gegen 1900 mehr und mehr verfeinerten, drängte sich allmählich die Frage auf, wieweit restlose Wiedergabe der Wirklichkeit überhaupt möglich sei. Mindestens entwerteten sich ältere Versuche des Treffens mehr und mehr. So kommt es, daß einzelne Stufen des ausgehenden Impressionismus dem Expressionismus seine Absichten vorwegzunehmen scheinen. Gleiches ist in Zeiten des Übergangs stets zu finden. Ein warmer Frühlingstag kann weit sommerlicheren Eindruck machen als ein unfreundlicher Anfang des Monats Juli. Dennoch erkennt der Kundige an untrüglichen Merkmalen, daß dort der Sommer noch nicht gekommen, hier der Frühling schon vorbei ist.

Verwandte untrügliche Anzeichen bestehen auch auf dem Gebiet der Kunst. Die Kunst will das Weltgefühl ihres Zeitalters zum Ausdruck bringen. Die schärfste gedankliche Umschreibung des Weltgefühls eines Zeitalters wird von der Philosophie geleistet. Anschaulicher stellt sich dieses Weltgefühl dar in den Werken der Kunst, begrifflich genauer offenbart es sich im philosophischen Denken. Ganz gleichgültig ist neben diesem tiefen inneren Zusammenhang von Kunst und Philosophie die Frage, ob Kunst das Ergebnis oder die Voraussetzung weltanschaulicher Wandlungen ist. Mit Sicherheit dürfte sich im einzelnen Fall nur selten bestimmen lassen, ob sich eine neue Kunst aus einer neuen Weltanschauung oder eine neue Weltanschauung aus einer neuen Kunst ergeben hat. Um so bedeutsamer bleibt der Parallelismus beider Bewegungen. Im Gleichlauf betreten eine Kunst und eine Weltanschauung, die das Weltgefühl einer und derselben Zeit mit ihren besonderen Mitteln ausdrücken, beinah gleichzeitig die gleichen Entwicklungsstufen.

So begleitet auch den Übergang von Eindrucks- zu Ausdruckskunst eine tiefgreifende Wandlung in der gedanklichen Erfassung der Welt. Die Kunst des Treffens entspricht im 19. Jahrhundert der herrschenden materialistischen und positivistischen Weltauffassung, die Kunst selbständiger, von der äußerlichen Wirklichkeit unabhängiger Betätigung des Geistes entspricht einem Wiedererwachen idealistischer Denkwünsche. Die Sinne haben dort zu entscheiden, hier nimmt der Geist die Zügel in die Hand. Beobachtung und logisches Denken, Induktion und Deduktion, Ausgang vom Einzelnen und Ausgang vom Allgemeinen stehen einander gegenüber.

Idealistisch war die klassische deutsche Philosophie gewesen bis zu Hegel. Die gegenteilige Richtung schlug der Materialismus der Junghegelianer ein; sie blieb wesentlich gewahrt bis zum jüngsten Relativismus. Die Weltanschauung des nachhegelischen 19. Jahrhunderts ist grundverschieden von der Weltanschauung der Leibniz und Kant wie ihrer unmittelbaren Nachfolger. Im strengsten Sinn des Wortes verzichtete die nachhegelische Philosophie überhaupt auf Weltanschauung, sie leugnete die Möglichkeit, Erkennen und Wollen, theoretisches und praktisches Verhalten, Wissen und Sittlichkeit zu einer gedanklichen Einheit zu verschmelzen. Es bezeichnet den neuen idealistischen Geist der jüngsten Jahre, daß er den Versuch einer solchen Verschmelzung wieder gebieterisch fordert. Die Philosophie des späteren 19. Jahrhunderts wollte überhaupt kaum noch Philosophie heißen, sie versagte sich vollends, ja sie verachtete alle Metaphysik. Jetzt ist der Wunsch nach philosophischer Führung, ist überdies das metaphysische Bedürfnis zu neuem Leben wiedererwacht. Gefordert und gesucht wird eine neue, in sich geschlossene Weltanschauung.

Zwar nahmen auch die Denkformen des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Recht in Anspruch, sich Weltanschauungen zu nennen. Doch sie ließen zwischen Erkennen und Sittlichkeit, zwischen Wissenschaft und Religion eine weite Kluft bestehen. Ja sie waren geneigt, jeden Versuch, diese Kluft zu überbrücken, wie ein zweckloses Wagnis abzulehnen. Der wissenschaftliche Relativismus überließ es Außenseitern, wie Nietzsche einer war, von der Naturwissenschaft zu sittlichen Forderungen einen Weg zu eröffnen, mißtraute vollends der biologischen Ethik des ältern Positivismus.

Man muß um 1880 jung gewesen sein, um die Vorsicht zu begreifen, mit der damals die Frage einer einheitlichen Weltanschauung angefaßt wurde. Ungern ließ sich die Jugend der Zeit von Männern, die noch in der Luft des deutschen Idealismus aufgewachsen waren, Mangel an Idealismus vorwerfen. Sie war sich bewußt, daß auch sie nach hohen Zielen strebe. Aber sie hatte nicht den Mut, eine geschlossene Weltanschauung sich zu erobern. Sie lächelte vielmehr über die Menschen, die solchen Mut hatten. Sie erblickte in ihnen nur Phantasten, sie war stolz, die Schwierigkeiten besser zu erkennen, die einem einheitlichen Weltbild im Wege stehen. Viel seelischer Schwung verband sich mit dem zagen Zugeständnis, daß der Mensch eine grundsätzliche Regelung seines sittlichen und religiösen Verhaltens nicht erzielen könne. Mit Verehrung blickte die

Jugend zu ihren geistigen Führern empor, die sich zu gleicher Überzeugung bekannten.

In seinen „Vorträgen und Aufsätzen" von 1874 nahm Wilhelm Scherer voll bewußter und stolzer Abkehr von der Vergangenheit einen Satz auf, den kurz vorher Julian Schmidt niedergeschrieben hatte: „Die neue Generation baut keine Systeme." Die „Weltanschauungen", bestätigte Scherer, seien um ihren Kredit gekommen. Zu Fragen, die einst alle Gemüter bewegten, um die man gerädert, verbrannt oder geköpft wurde, zucke man gleichgültig die Achseln. Denn jeder Versuch ihrer Lösung bedeute für die neue Generation eine Überschreitung des Machtbereichs der menschlichen Vernunft. Ausdrücklich berief Scherer sich auf die Naturwissenschaften und forderte, daß die Geisteswissenschaften von ihnen lernten, wie die Aufgaben der Forschung zu lösen seien. Dieselbe Macht, die eine unerhörte Blüte der Industrie hervorgerufen, die Bequemlichkeit des Lebens vermehrt, die Kriege abgekürzt, die Herrschaft des Menschen über die Natur um einen gewaltigen Schritt vorwärts gebracht habe, regiere auch das geistige Leben. Scherer trug das alles vor im Bewußtsein, einer mächtig emporschreitenden Zeit anzugehören, die eine wunderbar beseligende und erhebende Kraft mit sich führe. Die Menschen wüchsen sittlich über sich selbst hinaus. Die Frage nach dem Lebensglück des einzelnen trete weit zurück. So gewiß war Scherer, daß die neue Art, die Welt zu sehen und zu ergründen, ohne weiteres auch höhere Sittlichkeit bedinge. Die neue Generation, an deren Spitze er schritt, war von gleicher Überzeugung erfüllt.

Gleichwohl verfocht Scherer in einem Atem die Ansicht, daß der Mensch in seinen Willensentscheidungen unfrei und von den Verhältnissen abhängig sei, unter denen er aufwachse wie irgend eine Erscheinung des Naturlebens. Das war ja die naturwissenschaftlich gemeinte Voraussetzung relativistischen sittlichen Wertens. Von solchem Standpunkt konnte die neue Generation jeder Willensbetätigung ihr Recht werden lassen. Aber sie beraubte sich selbst der Kraft geistiger Entscheidung der sittlichen Fragen, die sie zu lösen hatte.

Sie ahnte nicht, wieviel Verwandtschaft zwischen ihrem Verhalten und dem Gebaren der Sophisten des griechischen Altertums bestand. Sie wäre erstaunt gewesen, wenn man ihr diesen Zusammenhang sofort aufgedeckt hätte. Erst am Ende des Jahrhunderts gaben Philosophen die Verwandtschaft des Relativismus mit der Sophistik zu, nachdem der Positivist Ernst Laas in dem Sophisten Protagoras den eigentlichen Urheber

des Positivismus festgestellt hatte. Relativistik in der Sittlichkeit trifft wirklich überein mit der sophistischen Überzeugung, daß die Begriffe gut und böse, recht und schimpflich nicht der Natur, sondern der Satzung entsprungen seien; daß also alle sittliche Bewertung nur Sache eines Übereinkommens, um nicht zu sagen eines Aberglaubens sei.

Georg Simmels „Einleitung in die Moralwissenschaft" (1892—93) sprach der Wissenschaft das Recht ab, dem Leben Normen zu geben. Die Moralwissenschaft müsse sich darauf beschränken, das vorhandene sittliche Leben zu beschreiben, ohne es zu werten. Eine bloße Beschreibung von Begriffen wie Altruismus und Egoismus, sittliches Verdienst und sittliche Schuld, Glückseligkeit und kategorischer Imperativ, Zweck, Freiheit war nach Simmel das Ziel der Moralwissenschaft. Er suchte es zu erreichen, indem er diese Begriffe eindringlicher seelenkundlicher Analyse unterwarf. Simmel wirkte von seinem Berliner Lehrstuhl mit außerordentlicher Wucht auf eine Jugend, die ihm gern und gläubig lauschte. Die relativistische Auffassung der Sittlichkeit wurde durch ihn den Dichtern unter seinen Hörern fest eingeprägt.

Und so stark war die Macht dieser Auffassung, daß sogar Nietzsches sittliche Forderung und seine Umwertung der Werte in den Hintergrund traten. An die Stelle der Umwertung der sittlichen Werte wurde ein Verzicht auf alle sittliche Wertung gesetzt. Nietzsche förderte schließlich gegen seinen Willen ein Verhalten, das in jeder Äußerung des Willens etwas Berechtigtes und auch in dem sogenannt Unsittlichen etwas Sittliches anerkannte, durch die Kühnheit, mit der er selbst sittliche Wertung umgekehrt hatte. Er war ja der sicherste Gewährsmann, wenn es galt, das Recht einer Persönlichkeit zu entdecken, die vor dem Richterstuhl von Jahrhunderten als schlecht und unsittlich erkannt worden war. Schwierigere Aufgaben als die Rechtfertigung des Renaissancemenschen stellten sich dem sittlichen Relativisten kaum, wenn er darauf ausging, Seelenlagen zu deuten, aus denen sich Willensbetätigung erklärte, die gemeinhin für unsittlich gehalten worden war.

Das Große der Gegenwart ist der Beginn einer Abkehr von relativistischem Verstehenwollen um jeden Preis. Das Weltrad setzt sich wieder einmal in Bewegung, eine der großen Umdrehungen zu wagen, die den Menschen von einer Richtung der Weltbetrachtung zur entgegengesetzten weiterführen. Der Idealismus will wieder die Zügel in die Hand nehmen, will wieder Herrscher werden, wie er es um 1800 gewesen war.

Eine der Ursachen ist ohne Zweifel die mächtige seelische Wirkung, die der Krieg auf die deutsche Jugend ausübte. Ihre Wortführer verfechten den Standpunkt, das Weltbild der jüngsten Vergangenheit könne nicht länger genügen, wenn man mit jugendlich frischem, aufnahmefähigem und entschlußbereitem Sinn im Schützengraben gelegen habe.

Doch nicht erst im Kriege wurde Abkehr von der grundsätzlichen Weltanschauungslosigkeit verlangt. Und heute ist nicht nur die Jugend bereit, eine neue Weltanschauung aufzubauen. Von verschiedenen Seiten wird mit Hilfsmitteln, die zum Teil unvereinbar sind, an dem großen Werke gearbeitet. Aus entgegengesetzten Lagern stammen die Vorkämpfer.

In der Philosophie machte sich um 1900 eine starke Wandlung bemerkbar. 1911 konnte endlich wieder in der Einleitung des Sammelwerks „Weltanschauung, Philosophie und Religion", an dem eine ganze Reihe deutscher Denker beteiligt waren, der Herausgeber Max Frischeisen-Köhler fordern, daß man die Bausteine, die von wissenschaftlichen Forschern herbeigeschafft werden, in einen einheitlichen Gesamtplan der Wirklichkeit einordne, in dem auch die Wertordnung unseres Lebens, unsere letzten Ziele, unser letztes Sein verfestigt sind. Solcher Absicht genügte weder französischer Skeptizismus noch englisch-positivistischer oder deutsch-kritizistischer Agnostizismus. Noch verhielt sich Frischeisen-Köhler sehr vorsichtig bei der Bestimmung des Weges der Zukunft. Einer Philosophie, die durch die Schule des Kritizismus und der Wissenschaft gegangen sei, gestatte ihr geschichtliches Bewußtsein nicht, sogleich ins Wasser zu tauchen, um zu schwimmen. Er nannte dies Zögern ein Zeichen männlicher Reife.

Dem Relativismus war durch solche Einstellung auf philosophischem Gebiet der Boden entzogen. Wie rasch der Übergang sich vollzog, wie fast unversehens das Absolute wieder an die Stelle des Relativen trat, bezeugen zwei Äußerungen aus der Zeit um 1900. Ludwig Stein nannte in seinem Buch „An der Wende des Jahrhunderts" von 1899 das Relative das einzige Absolute, das wir kennen. Edmund Husserl erklärte im ersten Bande seiner „Logischen Untersuchungen" von 1900, was wahr sei, sei absolut, sei „an sich" wahr.

Edmund Husserl, in Österreich geboren, aber früh auf einen deutschen Universitätslehrstuhl berufen, schuf in seinen „Logischen Untersuchungen" (1900—01) nach dem Urteil Berufener das einflußreichste philosophische Werk, das im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts erschienen ist. Es überwand auf dem Gebiet des Denkens und der Logik den Psycho-

logismus, der durch die Versuchspsychologie in die Philosophie gedrungen war. Die Logik wurde der Psychologie wieder entzogen und zu einer Wissenschaft erhoben, die, unabhängig von aller Seelenlehre, neben der Erfahrung ihr Recht bewahrt. Die „Phänomenologie" — so nannte Husserl seine Lehre — soll die Philosophie zugleich zu einer strengen Wissenschaft erheben.

Schritt Husserl auf logischem Gebiet vom Relativen zum Absoluten fort, so vollzog sich in Georg Simmel, der doch für einen der Führer des Relativismus, und nicht mit Unrecht, galt, seit 1900 ein immer fühlbarerer Übergang zur Anerkennung des Absoluten. Als Simmel im Herbst 1918 starb, hatte er noch nicht die letzten Folgerungen gezogen. In Umarbeitungen seiner ältern Schriften wollen die neuen Gesichtspunkte, die er erobert hatte, nicht immer zu dem alten Bestand stimmen. Die Lebensphilosophie, deren Gestaltung zuletzt sein Ziel war, ist geboren aus der Unbefriedigung, in der ihn der Relativismus seiner Anfänge ließ. Ob er zu einer systematischen Durchführung gelangt wäre, wenn er länger hätte wirken können, bleibt bei diesem beweglichsten der neuern Geister offene Frage. Allein nach Simmels Hingang konnte Max Frischeisen-Köhler zeigen, wie Simmel den Relativismus, den er zur äußersten Subjektivität der Moderne zu steigern schien, tatsächlich in einen neuen Absolutismus übergeführt hat.

Simmel hatte längst in den jungen Künstlern und Schriftstellern eine gläubige Gemeinde. Wie er in seinen Anfängen dem sittlichen Relativismus Vorschub leistete, so ging nach seiner Bekehrung gegenteilige Wirkung von ihm aus. Nachdem er einst sich dafür eingesetzt hatte, daß sittliche Normierung sich der Wissenschaft durchaus entziehe, erkannte er später an, daß die Lehre von den sittlichen Normen eine wissenschaftliche Aufgabe sei. So half er relativistische Ethik überwinden.

Die beträchtliche Verschiebung innerhalb des philosophischen Denkens, die sich unter der Führung von Persönlichkeiten wie Husserl und Simmel in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts vollzog, machte sich bald in der Weite fühlbar. Nicht bloß auf dem Feld der wissenschaftlichen Philosophie gibt es bemerkenswerte Anzeichen von dem raschen Fortschreiten der Umstellung und von dem nahenden Siege der Überzeugung, daß ohne eine geschlossene Weltanschauung nicht auszukommen sei.

1915 veröffentlichte ein strengwissenschaftlicher Vertreter der Psychologie, William Stern, ein Heft „Vorgedanken zur Weltanschauung". Er

forderte Rückkehr zu einer geschlossenen Weltanschauung, deren theoretisches Weltbild auf die Lebensanschauung umgestellt und angewendet werden könne und deren Gesamtheit von Grundsätzen der Lebensführung sich zugleich einer theoretischen Überzeugung vom Wesen der Welt einpasse. Das Heft war tatsächlich schon vierzehn Jahre früher niedergeschrieben worden. Damals war Stern sich noch bewußt, daß er ungläubigen Ohren seine Überzeugung vortragen müsse. 1915 durfte er sich selbst bestätigen, daß die Erfüllung seiner Wünsche nahe sei, daß der Wille zu einer Weltanschauung strengen und einheitlichen Gepräges, der zu Beginn des Jahrhunderts nur ein wenig bemerktes Fünkchen unter der Asche der Weltanschauungslosigkeit gewesen war, inzwischen zu einer Flamme geworden sei, an der sich eine neue Philosophie schmieden lasse. Stern setzte für die nächste Zukunft seine Hoffnung auf den Krieg. Stehe doch der deutsche Geist nunmehr vor einem innern Erleben von solcher Urgewalt und vor Rätseln von solcher Wucht, daß die Zersplitterung des Spezialistentums nicht länger möglich und das Verlangen nach einem einheitlichen Weltbild zur Einordnung alles Alten und Neuen unbezwinglich werde.

1916 wandte sich von dem katholischen Standpunkt, den seit einiger Zeit Hermann Bahr gewonnen hatte, dieser Aufspürer und Vorahner kommender geistiger Entwicklungen gegen die grundsätzliche Weltanschauungslosigkeit. Er bestritt das Lebensrecht der sogenannten voraussetzungslosen Wissenschaft und Kunst. Sein Roman „Himmelfahrt" warf den Weltanschauungslosen vor, sie bauten eine Maschine, ohne zu wissen wozu, sie hofften, das werde sich schon später zeigen. Aus Bequemlichkeit lüge man sich vor, nichts zu suchen, weil es leichter sei, durch die Welt zu spazieren, auf das gute Glück, daß doch einmal zufällig begegne, was man zu sich herzuzwingen zu faul sei. Die Uhr sei uns gestohlen worden. Bis auf unsere Zeit habe die Menschheit stets gewußt, wieviel's geschlagen habe. Wir aber seien uns nicht einmal darüber klar, ob wir uns guten Morgen oder gute Nacht sagen sollten.

1917 drang das Buch eines Mannes, der mitten in dem reichbewegten Leben neuester Technik steht, zu noch festerer Erfassung der Weltanschauungsfrage vor. Walther Rathenaus Werk „Von kommenden Dingen" zeigte, wie unmittelbar auf dem Boden des gegenwärtigen Daseins eine idealistische Weltanschauung aufgerichtet werden könne. Das Buch Rathenaus führte fort und steigerte, was er in den Schriften „Zur Kritik der Zeit" (1912) und „Zur Mechanik des Geistes" (1913) vorbereitet hatte.

Rathenau rechnet mit der großen Gefahr, die sich einstellt, wenn heute mit einem einzigen Ruck der Mensch von außen nach innen gewendet werden soll. Bewährte Führer des deutschen Geisteslebens rufen aus einer überbewegten Welt eifrigster, fast überhitzter Tagesarbeit zurück in ein goldenes Zeitalter der stillen Beschaulichkeit. Sie glauben manchem Übel der Gegenwart steuern zu können durch den Hinweis auf ein älteres Deutschland von geringerer äußerer und stärkerer innerer Tätigkeitslust.

Paul Ernst und Ricarda Huch verfochten durchaus nicht als erste diese Anschauung. In Ricarda Huchs Augen sind die Deutschen unter preußischem Einfluß im Gegensatz zu ihrer ursprünglichen Anlage ein weltlich-politisches Volk wie die Engländer und die Franzosen geworden. Ein Volk, in dem immer noch das Chaotische und Ursprüngliche stark und in dem noch wenig von Kultur zu beobachten sei, habe sich dank dem Preußentum angenähert der musterhaften Organisation Englands und Frankreichs. Verhaßt aber sei vielen dieses Preußen, weil es schnelles und zielsicheres Arbeiten, weil es das System den Deutschen aufgedrängt habe. In ihrem Buche über Luther von 1916 sieht Ricarda Huch den Deutschen vor der Entscheidung, ob das alte, das geniale Deutschland wiedererstehe oder ob das preußische System sich in ganz Deutschland durchsetze.

Nahe verwandt ist mit ihren Ansichten, was von Rudolf Pannwitz in seiner „Krisis der europäischen Kultur" (1917) vertreten wird. Er zieht seine Kreise weiter, er spricht von Entscheidungen, vor die nicht bloß der Deutsche gestellt ist. Doch auch er hofft auf die unverbrauchten Kräfte des kulturärmern Deutschlands, allein nicht bloß für Deutschland, sondern für die Welt. Ihm bleibt nur die Frage offen, ob Deutschland die Lösung der Aufgabe, die sich dem Deutschen ergibt, aus stumpfem Zögern nicht dem noch unverbrauchtern Rußland überlassen wird. Auch er wendet sich gegen die Verengländerung des Deutschen, die auf kapitalistisch-soziale Beherrschung des Welthandels im Gegensatz zu Bismarcks Grundsätzen ausgehe. Höher schätzt er die Absichten Napoleons I., die auf ein europäisches Reich der Kultur und des Geistes hinausliefen. Aber er kennt überhaupt keinen Ausweg für Europa auf irgendeinem der bisher begangenen Wege. Retten könne uns nur Verschmelzung der europäischen mit den großen orientalischen klassischen Kulturen.

In Pannwitz und in seinen nächsten Nachbarn und Nachfolgern Ernst Fuhrmann und Ernst Bloch will man schon die in Tat und Wirklichkeit umgesetzte Selbstbesinnung zum Geist erkennen, deren Auftakt von Rathenau

gegeben worden war. Tatsächlich verneinen sie viel schärfer als aller Wandel, der sich seit dem Herbst 1918 auf deutschem Boden vollzog, das Deutschland von gestern. Natürlich auch weil sie sich auf einen Standpunkt von ungemeiner Höhe und von weitester Umschau stellen. Doch sie verneinen nicht bloß Deutsches, sie brechen den Stab über die gesamte Welt des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Noch verneinender urteilt über die Zeit Oswald Spengler in seinem „Untergang des Abendlandes" (1918). Vergleichendes Forschen führt ihn zur Überzeugung, daß die Welt heute wieder da angelangt sei, wo einst das kaiserliche Rom stand, daß also derselbe Zusammenbruch aller Kultur uns drohe wie dem späten Rom. Die Ansicht ist nicht neu, sie wird von Spengler nur mit neuen Gründen gestützt. Als vor etwa einem Viertel-jahrhundert nach ausländischem, zunächst französischem Vorgang deutsche Dichter sich zur sogenannten Decadence bekannten, war man sich enger Verwandtschaft mit spätrömischer Weltlage bewußt. Vor kurzem stellten überdies Emil Hammachers „Hauptfragen der modernen Kultur" (1914) in der Gegenwartswelt ein Beispiel des Verfalls fest, wie er bisher jedes Volk betroffen, nachdem es seinen Höhepunkt erreicht hatte. Auch Hammacher kämpft wie Rathenau und wie dessen Gefolgschaft gegen die Entgeistigung des Daseins in unserer Zeit. Den Ausweg erblickt er in dem notwendigen Wiedererwachen der Mystik. Der Mensch durchschaue den Unwert des äußern Lebens und gewinne durch solche Verneinung Kraft, sich zum Göttlichen zu erheben und von hier aus sich mit dem Leben zu versöhnen. Schon wurde gegen Hammacher von Max Wundt eingewendet, daß einst nicht Plotins Mystik, sondern das Christentum, indem es griechische Philosophie mit römischem Staatsgedanken zu verschmelzen wußte, Rettung gebracht habe. Ebenso sei das Heil heute von den Denkergebnissen des deutschen Idealismus zu erhoffen. Die deutsche idealistische Philosophie der Zeit um 1800 hatte ja einst die Weltkultur bewahrt vor den Angriffen Rousseaus.

Die Verneiner der Kultur von heute, die Verkünder des Endes dieser Kultur schaffen einen Rousseauismus, der nur eine neue zeitgemäßere Gestalt angenommen hat. Rousseau meinte, die Kultur überhaupt an ihrem Ende angelangt zu sehen, weil, wie er richtig erkannte, die Kultur des Ancien Régime aufgebraucht und dem Tode verfallen war. Er wollte seine Zeitgenossen, denen ihre Überkultur allgemach wie eine schwere Last erschien, zurückführen in eine glücklichere und beruhigtere Welt, zum ursprünglich

Natürlichen. Es heißt die Bahnen Rousseaus beschreiten, wenn man heute nahelegt, die mächtige technische Organisation der Gegenwart mit ihren fast grenzenlosen Erfolgen und mit ihren unermeßlichen Ansprüchen aufzugeben und zu lockerer und bedächtiger Lebensführung zurückzukehren. Kaum dankt ja ein zweites Land der technischen Organisation so Außerordentliches wie Deutschland.

Die deutsche Technik aber war groß geworden durch die Fortschritte der Naturwissenschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und gleich dieser in einer Weltauffassung wesentlich materialistischer Richtung. Gilt es also die technische Organisation aufzugeben, wenn es vom Materialismus wieder zurückgehen soll zum Idealismus und zu einer neuen Herrschaft des Geistes?

Der deutsche Idealismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts ließ sich zwar von Rousseau anregen, gab indes nicht alle Fortschritte der Weltentwicklung zugunsten eines bessern Glücks der Unkultur auf, sondern suchte sie in sein Weltbild aufzunehmen und zugleich ihre Nachteile zu überwinden. Ebenso ist jetzt die neue Welt der technischen Organisation vom Materialismus loszulösen und auf idealistische Grundlage zu versetzen. So schwer diese Aufgabe ist, ihre Erfüllung allein entspricht den hohen Pflichten, die von einer großen Vergangenheit, sowohl von den Leistungen des deutschen Idealismus wie von den Schöpfungen der deutschen technischen Organisation, auferlegt werden.

Rathenau versucht tatsächlich das Geforderte zu leisten. Mechanisierung nennt er den Vorgang, der sich wie in Deutschland auch auf dem größten Teil der Erde seit einem halben Jahrhundert beobachten läßt, den Eroberungskampf der Menschheit gegen die Gesamtheit der Naturkräfte. Er findet ergreifende Bilder, um den unentrinnbaren Zwang zu versinnlichen, den die Mechanisierung auf alles Denken und alle Tätigkeit ausübt. Er weckt Sehnsucht, einen Standpunkt zu gewinnen, auf dem dieser Zwang minder fühlbar wäre.

Rathenau kennt die Mittel, diesen Standpunkt zu erreichen. Mechanisierung möge bestehen bleiben, solange nicht neue Einsichten den Menschen belehrt haben, den Naturkräften anders als durch organisierte Arbeit und Forschung entgegenzutreten. Aber sie soll nicht länger geistig das Dasein beherrschen. Sie ist entthront, sobald sie nicht mehr Zweck, sondern nur noch Mittel ist, sobald der Mensch des Notzwanges und Blutlohns nicht mehr bedarf, sobald er vorzieht, aus freiem Willen zu leisten, was heute der Zwang aus ihm erpreßt, sobald er den ärmlichsten Teil seines unedlen

Sonderglücks um Menschheitsegen eintauscht. Rathenaus Gebot lautet: nicht Verzicht auf die gewaltige Steigerung des Intellekts, die sich aus der Mechanisierung ergeben hat, sondern Verzicht auf die Scheingüter, die uns von der Mechanisierung vorgegaukelt werden. Und zwar Verzicht zugunsten des Staates.

Das ist ein Aufruf im Sinn der idealistischen deutschen Philosophie von 1800. Eine transzendente Weltanschauung hält er der Mechanisierung entgegen. Andacht zur Seele, Glauben zum Absoluten, die Erlöserkraft der Liebe zum Mitmenschen ruft er auf, um, wie einst Kant durch seinen kategorischen Imperativ, wie Schleiermacher durch seine Sittenlehre, die Welt zu befreien von den Ansprüchen des Bedürfnisses nach äußerm Glück und von eigensüchtigen Wünschen, deren Erfüllung nur neue Lasten und keine Befreiung bringt.

Ernst und streng sind Rathenaus Ansprüche. Aber er steht festen Fußes auf dem Boden unserer Zeit. Er läßt den Eindruck nicht zu, als wolle er neben der Welt der Gegenwart etwas Schönes und Wertvolles, aber Undurchführbares aufbauen. Seine Zukunftspläne sind so fest in der Wirklichkeit begründet, daß sie nicht Gefahr laufen, bloße Träume zu bleiben.

Wageluſtiger verkündet die dichterische Jugend von heute ihre Wünsche und Hoffnungen. Sie rechnet minder vorsichtig mit den bestehenden Zuständen. Sie neigt mit Pannwitz und mit dessen Gesinnungsgenossen zu entschiedenerer Verneinung des Bestehenden. Sie scheut nicht zurück vor viel unbedingterer Verurteilung Deutschlands, deutschen Wesens und deutscher Kultur, auch nicht vor dem Anschein, bar vaterländischen Gefühls das feindliche Ausland zum bewunderten Vorbild für die Deutschen zu erheben. An dieser Stelle widerspricht sie so Rathenau wie der Richtung von Pannwitz. Ihr ist es nur um eine gründliche Wandlung zu tun, die von dem Überkommenen befreit. In solcher Absicht griff sie in den Umsturzmonaten von 1918 und 1919 tätig ein; freilich erstanden ihr schwere Enttäuschungen. Trotzdem ist sie in wesentlichen Dingen einig mit Rathenau und mit dessen Gefolge. Auch sie will Andacht zur Seele, Glauben zum Absoluten, vor allem die Erlöserkraft der Liebe zum Mitmenschen wieder ins Werk setzen, um die entgegengesetzten Kampfmittel einer materialistisch gesinnten Zeit zu überwinden.

Und gleich Rathenau hofft die Jugend auf eine Wiedergeburt des Geistes, nicht des intellektuellen, sondern des intuitiven. Das Gefühl,

nicht das Denken allein soll den Menschen weiterführen. Rathenau beansprucht, sein Buch aus seinem Herzen geschöpft zu haben, und verwirft Versuche einer neuen Weltgestaltung, die nicht in das menschliche Herz ihr Vertrauen setzen. Ebenso meint es die neue Jugend.

Ganz so hatte sich der Sturm und Drang, aber auch die idealistische Philosophie Kants und seiner Nachfolger gegen die Herrsch[illegible] des Verstandes gewendet, die im Zeitalter der deutschen Aufklärung waltete. Damals wie jetzt setzte sich metaphysisches Bedürfnis wieder durch, nachdem es lange wie verschüttet gewesen war. Allein im Zeitalter der Aufklärung wie des Materialismus gab es Ausnahmefälle. Metaphysisches Bedürfnis bestand neben der materialistischen Grundrichtung auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schopenhauers später Erfolg bezeugt ebenso wie die stattliche Gemeinde seiner Anhänger, daß ein Idealist auch um 1870 die Welt zu fesseln wußte. Nur bleibe unvergessen, wie beträchtlich weit ein Künstler, der gleich Wagner sich Schopenhauer anschloß, von einem Expressionisten unserer Tage absteht. Die großen Scheidungen bewähren sich wesentlich auch da, wo scheinbar schlagende Ausnahmefälle vorliegen.

Wichtiger ist, die ganze Entwicklung und Wandlung an Goethe zu messen. Goethe ist ohne Zweifel ein Ahnherr des Realismus. Er steht jedoch zugleich so festen Fußes auf dem Boden des Idealismus der Philosophie seiner Zeit, daß Wendungen, in denen er der Kunst ihre Wege aufzeigte, wie Vorwegnahme der Schlagworte des jüngsten Expressionismus erscheinen können, wenn sie aus ihrem Zusammenhang und vor allem aus dem Zusammenhang seiner ganzen Kunstanschauung herausgelöst werden. Tatsächlich bedeutet Goethes Kunst eine geglückte Verknüpfung idealistisch gemeinter geistiger Betätigung mit der Fähigkeit, der Natur ganz nahezubleiben. Ihm schien es, als arbeite sein künstlerischer Geist wie die Natur selbst. Er war sich bewußt, daß Gleiches dem griechischen Klassizismus und nur diesem in ebenbürtigem Maße eigne. Daß die Blütezeit der griechischen Antike dem künstlerischen Treffen hohen Wert beilegte, daß sie gerade durch diese Wendung mit anderer, vor allem mit altägyptischer Kunst in Widerstreit geriet, legt den Expressionisten von heute nahe, eine künstlerische Haltung zu suchen, die grundsätzlich von der griechischen Antike abweicht, natürlich ebenso von Goethes Bahnen ablenkt. Doch vorläufig läßt sich noch nicht entscheiden, wieweit der Expressionismus schon seinen höchsten künstlerischen Ausdruck

gefunden hat, wieweit seine erbrachten Leistungen nur vorbereitende Versuche sind, aus denen das Eigentliche und Bleibende sich noch aussondern oder gar noch entwickeln soll. Daher wird nur die Zukunft erfahren, wieweit die neue Ausdruckskunst von Goethe und von der griechischen Klassizität tatsächlich abgeht.

Trotz allen Gegensätzen kommt die Gegenwart näher als die jüngste Vergangenheit an Goethe heran, soweit das Absolute wieder an Wert und Lebensrecht gewonnen hat. Einer materialistischen Welt hatte Goethes „Faust", mochte er von ihr noch so oft genannt, gedeutet und gefeiert werden, im Innersten nichts zu sagen. Was ihm schwerstes Leid bedeutet, daß wir nichts wissen können, war dem Positivismus selbstverständlich, der sich willig zum „Ignorabimus" bekannte und daher in Fausts Erkenntnisdrang nur Wahn erblickte. Wie sollte Fausts Sehnsucht nach dem Absoluten einem Zeitalter nachfühlbar oder mehr als ein gedankliches Spiel sein, wenn dieses Zeitalter das Absolute leugnete und die Erforschung des Absoluten nur belächelte? Notwendigerweise mußte Mephisto, den man geistreich, wenn auch nicht ganz einwandfrei einen Relativisten genannt hat, dem Träger von Goethes Faustdichtung den Rang ablaufen. Wirklich lockte Mephisto den Schauspieler zuletzt und lockt ihn auch heute noch mehr als Faust.

Ganz freilich kann sich auch die unmittelbare Gegenwart und wird sich die nächste Zukunft nicht wieder in die Stimmungen Fausts zurückfinden. Nicht Erkenntnis und nicht Erlebnis dessen, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, sind die Dinge, nach denen heute Sehnsucht besteht. Das Praktische ist — kantisch zu reden — an die Stelle des Theoretischen getreten. Doch auch im 19. Jahrhundert war, sogar schon von Goethe, die Faustfrage hinübergespielt worden in das sittliche Gebiet des Altruismus. Wurzelt Fausts Tragik in dem Bewußtsein, nichts wissen und dem Absoluten nicht nahen zu können, so war es schon längst das neue faustisch-tragische Leid, unfähig zu sein der wahren Beglückung des Mitmenschen. Heute klingt das wohl noch nach. Allein das eigentliche faustische Problem lautet jetzt: wie kann der Mensch wieder zu einer geistigen Haltung gelangen, die ihm die Ansprüche eines echten Kulturförderers sichert. Für Goethe bestand das Problem nicht, weil ihm und seinen Zeitgenossen keiner diese Ansprüche bestritt. Jetzt quält die Berufenen die Frage nach dem rechten Weg in die Zukunft der Weltkultur nicht weniger als einst die Erkenntnisfrage den Faust Goethes.

Die faustischen Naturen von heute sind die Sucher nach einer neuen Form gesellschaftlicher Sittlichkeit, die uns befreit von den schweren Übeln der Zeit. Die uns erlöst von dem Elend, in das die Gegenwartswelt geraten ist. Ein Neues kündet sich da an. Vor neue Aufgaben stellt die Zukunft. Hier scheiden sich die Wege alter und neuer Dichtung.

Entwicklung der Eindruckskunst

Durch das Auftreten einer Kunst geistigen Ursprungs und gewollten Nichttreffens ist der Entwicklungsgang des Realismus vorläufig zu seinem Ende gediehen. Der Weg, den die Kunst vom Anfang des Naturalismus bis zum Erstehen des neuen Evangeliums gegangen ist, der Weg, der den Ausgang des Realismus bedeutet, der Weg des Impressionismus darf mithin schon heute als abgeschlossenes Ganzes gefaßt werden. Er liegt so klar vor unsern Augen und bietet so bemerkenswerte Haltepunkte, daß seine Beschreibung zugleich die beste Voraussetzung einer Charakteristik jüngster deutscher Literaturentwicklung darstellt.

Zweierlei ist für die Geschichte deutscher impressionistischer Dichtung entscheidend wichtig: der enge Zusammenhang mit dem Ausland und der enge Anschluß an die bildende Kunst. Das Ausland gibt den ersten Anstoß zum Betreten der neuen Bahn, es wird an späteren Haltestellen wieder angerufen, es dient noch zur Rechtfertigung neuer Wandlungen, wenn sie in der Heimat aus Eigenem sich vorbereitet haben. Richtiger indes wäre von einer gemeinsamen Entwicklung zu reden, die sich innerhalb und außerhalb deutschen Landes in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und unmittelbar hinterdrein vollzieht, als dauernd neueste deutsche Dichtung zum Abklatsch ausländischer Kunst herabzudrücken, wie es durchaus nicht nur ein mißgünstiges Ausland tut. Nicht bloß die Mißverständnisse, die an der Entstehung des deutschen Frühnaturalismus beteiligt waren, ließen bald auf deutscher Erde etwas Eigenes und Eigentümliches erstehen, vielmehr setzte sofort eine selbständige Weiterentwicklung der ausländischen Kunstanschauungen hier ein. Gingen doch auch diese Kunstanschauungen, vor allem die neuen Absichten französischer Dichtung auf die Wendung zu deutschem Formgefühl zurück, die sich während des 19. Jahrhunderts in Frankreich vollzogen hatte. Die Deutschen gaben sich um so lieber den französischen Anregungen hin, als ihnen ja in fremdem Gewand nur ihr eigenes Streben nach einer lockeren

Form entgegentrat, die sich dem Leben enge anschließt und den Wünschen einer fühlbareren und strengeren äußern Gestaltung, diesem uralten Grundsatz romanischer Kunst, widerspricht. Abermals wurde es den Deutschen selbst nicht bewußt, wie viel von ihren eigenen Anregungen in der neuen französischen Dichtung nachwirkte.

Den wahren Sachverhalt verdecken auch die Schlagworte, mit denen die einzelnen Stufen jüngster deutscher Dichtung bezeichnet werden. Sie sind fast durchweg ausländischer, besonders französischer Abkunft. Französische Dichtung prägte sie nicht aus eigenen Mitteln, sondern übernahm sie von der bildenden Kunst. Schon der Naturalismus Zolas berief sich auf bildende Kunst, zunächst auf die Malerei Manets. Fast während der ganzen folgenden Weiterbildung der Kunstanschauungen verharrt in Frankreich Dichtung bei dem Versuche, der bildenden Kunst ihre fortschreitenden Sehmethoden abzulernen. Da die Frage des Treffens auch für den Dichter von höchster Bedeutung war, ließ er sich von dem bildenden Künstler belehren, dem in noch viel strengerer Bedeutung des Worts die Fähigkeit seiner Sinne, die Welt aufzunehmen und in der Wiedergabe zu treffen, zum Problem wurde. Goethes unvergleichliches Auge schulte sich an der griechischen Antike. Die jüngste Dichtung wollte von den Malern ihrer eigenen Zeit sehen lernen und von ihnen die Hemmnisse erfahren, die rechtem Sehen im Wege stehen. Weil genaueste Wiedergabe der Welt auch den Dichtern höchstes Ziel war, durften sie sich billigerweise leiten lassen von den Jüngern der Schwesterkunst, an deren Schöpfungen rascher und sicherer zu erkennen ist, ob sie das Abbild der Welt treffen oder nicht. Schlichter und durchsichtiger stellten sich die künstlerischen Fragen, um die sich alles drehte, dem bildenden Künstler. Der Dichter vereinfachte sich seine Arbeit, wenn er die Methoden der Maler auf sein Gebiet übertrug. Freilich ergab diese Übertragung auch wieder die Möglichkeit neuer Verwicklung, mindestens einer Anpassung, die den eigentlichen Sinn leicht verfehlte.

Zolas Kunstlehre hat Greifbareres zu sagen als den vieldeutigen, ihm oft nachgesprochenen Satz, das Kunstwerk sei ein Stück Natur (ursprünglich hatte es geheißen: ein Stück der Schöpfung), gesehen durch ein Temperament. Diese Begriffsbestimmung wollte nur der Zumutung entgegentreten, daß der Naturalist ein bloßer Photograph zu sein beabsichtige. Zola meinte, den persönlichen Ausdruck des Künstlers unbedenklich zulassen zu dürfen und trotzdem seinem wichtigsten Ziel, der Wahrheit,

nahekommen zu können. Der persönliche Anteil an der Schöpfung des Kunstwerks, der von Zola zugegeben wird, sollte nur nicht eine Betätigung der künstlerischen Phantasie sein. Der Phantasie erklärte er schlechtweg den Krieg; in ihr witterte er Verrat an der Wahrheit. Als solche Verräter empfand er die französischen Romantiker, voran Viktor Hugo. Er war sich freilich bewußt, daß auch das stärkste Bad ihn selbst und seine Zeitgenossen nicht völlig vom Romantischen reinigen könne. Wirklich spielte dem feurigen Südfranzosen die eigene Phantasie vielfach den bösen Streich, seinem Schaffen sogar einen entscheidenden Zug zu schenken. Machtvolle symbolische Gesichte tun sich besonders gern am Schlusse seiner Werke auf.

Dem gewaltigen Seher von Médan, wie ihn ein Zeitgenosse nannte, sagte man bald nach, daß er sein Lebtag von der Rasse Viktor Hugos gewesen sei, daß seine Begierden wohl Zukunft atmeten, daß er seine Kräfte indes aus der Vergangenheit ziehe. Eine romantische Potenz mit naturalistischen Instinkten taufte ihn Hermann Bahr. In den Warenhäusern, Kneipen, Eisenbahnen, Bergwerken, die im Mittelpunkt einzelner Romane Zolas stehen und deren Vergegenwärtigung anfangs wie ein Wunderwerk wahrheitsechter Abzeichnung empfunden worden war, wollte die nächste Altersschicht nur noch vorsintflutliche Ungeheuer anerkennen, die vorgäben, Erscheinungen des zeitgenössischen Lebens zu sein. Ein mächtiger Widerspruch zwischen seiner Lehre und seinem Schaffen wurde festgestellt. War seine Dichtung überhaupt noch Naturalismus? Lag ihre Größe nicht vielmehr in seiner Wortkunst, in kühnem Periodenbau, in der Bildhaftigkeit der Beiwörter, in dem Klang seiner tönenden Wendungen, in all dem, dessen sich seine Verachtung für Kunst der Rede, für musikalische Wirkungen, die der Wahrheit im Wege stehen, nur schämte? Sicherlich lagen zwei gegensätzliche Neigungen in ihm und bekämpften sich: Trieb zur Wissenschaftlichkeit und ein leidenschaftlicher Drang nach greller Färbung, der in der Wiedergabe von Mord und Brand und tierischer Wollust sich nicht genugtun konnte. Auf der einen Seite ein bürgerliches Bedürfnis nach festen und verläßlichen Werten, nach sicherer Erkenntnis und unanfechtbarer Feststellung von Tatsachen, auf der andern das heiße Blut eines romantischen Eroberers.

In Zolas letzten Erzählungen steigerte sich sein Streben nach dem Bürgerlichgesunden zu einem zielbewußten Kampf für Reinheit nicht nur der Seele, auch des Körpers, für Ehe und Kinderreichtum gegen die Vorurteile alter Überlieferung, vor allem gegen Aberglauben. Zola ent-

hüllte sich als bewußter Aufklärer, der den Verstand des Menschen unentwegt in den Dienst eines gesunden, kräftigenden, dem Staatswohl dienlichen gesellschaftlichen Lebens stellte.

Gleichwohl tragen seine Romane, voran die lange Reihe der „Rougon-Macquart", unverkennbare Züge der Theorie, die er dem experimentalen Roman in ausführlicher Darlegung vorschrieb. Noch in dem künstlerischen Eindruck, den viele seiner Romane heute wachrufen, ist der Gedanke des experimentalen Romans zu spüren.

Zolas Absicht war, dem Dichter wissenschaftliches Werkzeug zu schenken, das eine Betätigung seiner Erfindergabe überflüssig mache, nachdem schon Flaubert besonders für seine spätern Dichtungen eine außerordentlich einläßliche, wissenschaftlich gedachte Sammelarbeit getrieben hatte. Zola holte die Waffen aus Claude Bernards physiologischen Forschungen. Zolas Buch über den Experimentalroman von 1880 schloß sich bis in die Formung des Titels an Schriften des französischen Mediziners an. Bewußt stellte Zola sich auf den Standpunkt positivistischer Entwicklungslehre. Er meinte, in Gegensatz zu Dichtern, die ihrer Phantasie freien Lauf ließen, der Wahrheit teilhaft zu werden und zu bleiben, wenn er die Entwicklungsgesetze, die von Charles Darwin und von den Führern des Positivismus, zunächst von Herbert Spencer, aufgestellt worden waren, zu Richtlinien seines dichterischen Gestaltens nahm. Die „Rougon-Macquart" verwerten zwei solcher Gesetze, um in dem Chaos von Menschen, das die lange Reihe von Bänden durchzieht, Ordnung zu schaffen, um vor allem den Lebensgang der einzelnen wichtigeren Persönlichkeiten näher zu bestimmen und sein Nacheinander notwendig erscheinen zu lassen, es dem Anschein ganz willkürlicher Erfindung zu entziehen. Vererbung und Anpassung sind die Vorbedingungen; die Wirkung des Überkommenen und die Wirkung der Umgebung bestimmen das Werden der Menschen. Mit ausdrücklichem Verzicht auf sogenannte dichterische Erfindung bringt Zola Persönlichkeiten, deren Charakter entweder bestimmt ist durch die vereinte Wirkung von erblicher Belastung und Milieu oder durch das Übergewicht, das dem Milieu zum Sieg über die Belastung, der Belastung zum Sieg über das Milieu verhilft. Innerhalb dieser Grundsätze sind Abstufungen möglich. So ergibt sich neben starker und fühlbarer Verwandtschaft der einzelnen Glieder der Familie Rougon-Macquart doch auch Vielgestaltigkeit, ja Gegensätzlichkeit der Lebensführung. Von Verbrechern geht es empor bis zu Heiligen; und nie vergißt Zola, die Ursache der besonderen Artung des

einzelnen Menschen in dessen Umgebung und in der Anpassung an sie aufzudecken. Künstlerisch glücken ihm die Verbrechernaturen besser; ihre Gegenfüßler gewinnen bei ihm leicht etwas Gemachtes und Schales, etwas nur Gedachtes. Den Eindruck einer rein verstandesmäßigen Berechnung, ja einer gewissen Austüftelung meidet er mit Willen nicht. Bringt er doch in der Form von Stammbäumen Übersichten über sämtliche Glieder der Familie Rougon-Macquart; die Art und Stärke der erblichen Belastung soll sich in diesen Überblicken mit mathematischer Genauigkeit nachprüfen lassen.

Setzt Zola wirklich bloß fort, was Goethes „Wahlverwandtschaften" begonnen hatten? Gewiß nutzte auch Goethe ein naturwissenschaftliches Gesetz, um Menschliches zu verdeutlichen. Allein er faßte den Begriff der chemischen Wahlverwandtschaft nur wie ein Gleichnis und vertrat die Überzeugung, daß der Geist des Menschen genug Kraft besitze, Leidenschaften zu überwinden, die wie etwas Naturgesetzliches erscheinen könnten. Zola machte den Menschen lieber zum bloßen Ergebnis von Kräften, die der Natur entstammen, und nahm dem Menschen die Fähigkeit der Selbstbestimmung.

Zola war indes weit davon entfernt, wissenschaftlich erbrachte Entwicklungsgesetze lediglich durch gedanklich erschlossene Einzelfälle zu veranschaulichen. Vererbung und Anpassung dienten ihm vielmehr bloß zu Wegweisern auf langen und mühsamen Wegen fleißigen Beobachtens und unermüdlichen Sammelns von Merkmalen. Zola stellte sich da vollends auf den Standpunkt der Brüder Goncourt. Der Boden, auf dem der einzelne Roman spielte, sollte möglichst wahrheitsgetreu wiedergegeben werden: das Leben im Bergwerk, in einem Warenhaus, im Atelier des Künstlers, das Dasein des Bauern, der Betrieb der Eisenbahn. Der Reichtum an Beobachtung nahm den Romanen das Starre einer bloßen Versinnlichung naturwissenschaftlicher Gesetze. Er diente aber von vornherein nur dem Gedanken der Wirkung des Milieus, nicht der Lehre von der Vererbung. Wirklich verhüllte er das Ausgetüftelte eines Aufbaus, der auf den Grundsätzen der Biologie ruhte, und umkleidete es mit einem Gewande, das nicht nur bunt, auch echter und wahrheitsgetreuer war als die Darstellung von mehr oder minder seelisch belasteten Menschen. Dauerhafter bleibt, was Zola beobachtet, als was er mathematisch ausgerechnet oder von der Physiologie gelernt hat.

Letztes und wichtigstes Ziel von Zolas rastloser Beobachtung aber war ihm, daß der Phantasie alle Arbeit abgenommen werde. Er war

überzeugt, daß aus einer gedanklichen Ordnung der Beobachtungen sich unmittelbar der Roman ergeben müsse. Half ihm der Gedanke der Vererbung und Anpassung in den Reichtum der Menschen einer langen Romanreihe Ordnung und Notwendigkeit bringen, so ergab sich aus der gründlichen Prüfung eines Milieus Inhalt und Ziel des einzelnen Romans. Notwendig mußte — so meinte Zola einstimmig mit den Goncourt — aus den Zuständen eines Bergwerks sich eine Dichtung von Ansätzen zu gesellschaftlichen Umstürzen ergeben, aus der Luft eines Ateliers die Tragödie einer problematischen Künstlernatur, aus der Umwelt französischer Landwirtschaft eine Erzählung von der ichsüchtigen Engherzigkeit des Bauern. Etwas Übertreibung bestand in diesem dichterischen Glaubensbekenntnis, bestand in der Ansicht, daß der Plan einer Dichtung durch die gesammelten Zeugnisse, die „documents", schon gegeben sei. Doch ein richtiger künstlerischer Gedanke lag all dem zugrunde: die innere Notwendigkeit des Aufbaus der ganzen Bändereihe, aber auch des Inhalts und des Grundgedankens jedes dieser Romane ist in den „Rougon-Macquart" weit strenger als in ihrem Vorbild, in Balzacs „Comédie humaine". Zola organisiert das Ganze geschickter und zielbewußter als Balzac.

Die Aufgaben einer geschlossenen Romanreihe hatte sich Goethe niemals gestellt, auch nicht in den „Wahlverwandtschaften". Dennoch tut sich hier zwischen dieser Dichtung und den „Rougon-Macquart", dann auch den spätern, enger umgrenzten Romanfolgen Zolas eine Beziehung auf. Auch Goethe wußte sehr wohl, daß ihm der Begriff der Wahlverwandtschaft die Sauberkeit und Übersichtlichkeit der Architektonik sicherstelle.

Zola ging weit hinaus über die wissenschaftliche Strenge, mit der seit langem und auch in Deutschland der Roman Ergebnisse der Forschung nutzte. Er wollte anderes und mehr erreichen als die Erzähler, die in dichterischer Form über irgend ein Erkenntnisgebiet belehrten. Das hatte in der Zeit des deutschen Klassizismus schon Wilhelm Heinse getan. Goethe schloß sich an, besonders in den „Wanderjahren". Tiecks späte Novellen gehören hierher. Dichter, die auf die Echtheit ihrer Erkundungen Wert legten wie Jeremias Gotthelf, förderten die wissenschaftliche Haltung der Erzählung ebenso wie die geschichtlichen Romane oder wie Freytags und Otto Ludwigs Versuche, die Bereiche des Kaufmanns- und Gelehrtenlebens oder des Schieferdeckerhandwerks zu versinnlichen. Zola indes will

nicht nur Erkenntnisse der Forschung vorlegen, wie das am äußerlichsten durch Wilhelm Jordan gemacht wurde. Zola wünscht, daß der Dichter die Erfindung einschränke und an ihre Stelle eine Arbeitsweise setze, die gleich wissenschaftlicher Darstellung die Abfolge von Ursache und Wirkung nach neusten wissenschaftlichen Gesetzen ordne. Nicht Wissenschaft bloß will er geben, er organisiert den Roman nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten.

Zola stützte sich nicht nur auf Beobachtung, er strebte nach einer neuen und besseren Art des Beobachtens. Gleich dem Freilichtmaler Eduard Manet legte er alles Gewicht auf Beobachtung, die von keiner überkommenen Vorstellung beeinträchtigt wäre. Manet spielte die Eindrücke, die sich seinen Augen boten, gegen die Vorstellungen aus, gegen die vielfach getrübten Erinnerungsbilder von älteren Eindrücken. Er warf der Malerei vor, daß sie nur aus überkommenen Vorstellungen schöpfe und darüber das rechte Sehen versäume. Eindruckskunst, Impressionismus hieß daher sein Ziel. Zola nahm diesen Wunsch auf und suchte ihn auf dichterischem Gebiet zu erfüllen.

Zugleich machten sich bei Manet wie bei Zola stoffliche Absichten fühlbar. Nach ihrer Meinung sah die bestehende Kunst nicht nur unrichtig, sie wollte vieles nicht sehen, und zwar aus falschem Schamgefühl. Zola forderte für die Kunst den ganzen Umkreis des Lebens, vor allem das Gebiet des Geschlechtlichen. Gerade diese stoffliche Eigenheit von Zolas Naturalismus ging ja den Deutschen am raschesten auf. Theophil Zolling, der Deutschschweizer, betonte schon 1881 die Übereinstimmung, mit der so Zola wie Manet Häßliches, Gemeines, Abstoßendes, menschliche Vertiertheit, das Überwiegen des Sinnlichen über das Geistige und Sittliche darstellte. Manets Buchschmuck zu Zolas Roman „L'assomoir" bestätigte ihm diese Beobachtung.

Schon bedeutete es einen Schritt, den Zola nur selten gewagt hatte, wenn man versuchte, die neue Lehre von den Eindrücken, die nicht durch überkommene Vorstellungen getrübt waren, aus dem Bereich des Häßlichen, Widerwärtigen, Bedrückenden überzuleiten in eine minder unerquickliche Schicht des Lebens. Die Deutschen überließen solche Weiterführung, die noch immer mit den Entwicklungsgesetzen arbeiten konnte, zumeist den Franzosen. Mindestens geriet in Deutschland noch mehr als in Frankreich der Naturalismus, der nicht das Elend der niederen Gesellschaftsschichten vergegenwärtigte, nicht Armeleutepoesie war, leicht wieder in die ausgetretenen Gleise längstgebräuchlicher Schilderung bürgerlichen Lebens.

Einen Schritt von größerer Tragweite, der über Zola hinausführte, beanspruchte Arno Holz zu tun, als er den „konsequenten Naturalismus“ verkündigte und durch die Formel erläuterte, die Kunst habe die Tendenz, Natur zu sein, sie werde Natur nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung. Verzicht auf die physiologischen Gesetze lag unausgesprochen in diesen Worten. Das führte auch noch über Ibsen hinaus, der gleichfalls die Vererbung zu einer wichtigen Voraussetzung seiner Tragik machte. Holz meinte indes vor allem eine Erneuerung des Ausdrucksmittels der Wortkunst, des Sprachblutes. Hatte aber Zola nicht Gleiches geleistet? Hatte ihm ein neuer sprachlicher Ausdruck nicht unerläßlich geschienen für die Wiedergabe von Eindrücken, die noch keiner in solchem Umfang gebucht hatte? In der Anwendung wurde aus der Lehre von Holz zunächst eine noch viel genauere, peinlich mikroskopische Wiedergabe von Eindrücken; erst spät entwickelte sich eine außerordentliche Steigerung des Ausdrucksreichtums deutscher Sprache. Allein scharfsinnig erkannte Holz, daß eine Wortkunst, die einer neuen und ungemein abstufungsreichen Spiegelung der Eindrücke gerecht werden sollte, mit dem abgeblaßten Wortschatz deutscher Dichtersprache nicht auskommen könne. Er selbst übte die neue Wortkunst zuerst am Kleinsten und Unbedeutendsten. Burschikos nahm er mit seinem Genossen Johannes Schlaf das Recht in Anspruch, einen Stiefelabsatz so eindringlich zu studieren, wie es Zola und andere an Bergwerken oder Fabriken versucht hatten. Holz und Schlaf wandten in ihrer Skizze „Papa Hamlet“ (1889) viele Zeilen an die Darlegung der nächtlichen Beleuchtung eines Proletarierzimmers und an deren wechselnde Erscheinung. Über Zola gingen sie hinaus und die Absichten der nächsten Zukunft nahmen sie vorweg durch ihre Fähigkeit, den Augenblick mit neuen Augen und neuen Ohren zu erhaschen und ihn in Worte von sinnlicher Kraft umzusetzen. Flüchtig vorbeieilende Eindrücke hatte Zola kaum schon mit gleicher Kunst festgehalten. Doch das Stoffgebiet Zolas verließen sie in ihren konsequent naturalistischen Werken nicht. Ebenso verhielt sich zunächst Gerhart Hauptmann, der öffentlich aussprach, wie sehr er sich den Vorgängern Holz und Schlaf verpflichtet fühlte.

Auch die beiden Freunde meinten gleich Zola, daß ihre Beobachtung zu reinerer Erfassung der Wahrheit führe. Sie vertrauten der Schärfe ihrer Sinne. Immerhin bezeugte ihre ausschließliche Betonung des Werts, den innerhalb dichterischen Schaffens das Mittel des Ausdrucks, das Wort, behauptet, daß sie der eigentlichen Absicht des Impressionismus der Maler

noch näher gekommen waren als Zola selbst. Malerische Eindruckskunst schritt ja rasch weiter zu neuen Mitteln ihrer Kunst. Sie faßte das Wort Eindruck im strengsten Sinn und wollte nur noch die Farbeneindrücke wiedergeben, ohne sich um die Dinge zu kümmern, die den Eindruck wachriefen. Sie nahm Farbenflecken wahr und malte sie, unbekümmert um die Lokalfarbe der Gegenstände, unbekümmert um deren Umrisse. Sie ging bald vom Farbenfleck zum Farbenpunkt über. Sie wollte grundsätzlich nicht in deutlichen Umrissen sehen, weil sie in ihnen wie in der Lokalfarbe nur das Ergebnis langer und wiederholter Beobachtung und eines zusammenfassenden Denkvorgangs erblickte, die beide gleichmäßig die Reinheit des Eindrucks beeinträchtigten.

Zu Beginn der achtziger Jahre spiegelten sich die künstlerischen Absichten des malerischen Impressionismus der Franzosen, der damals beinahe schon zwei Jahrzehnte alt war, im Kopfe des geistreichen deutschen Kritikers Theophil Zolling etwa so. Bloß Eindrücke werden gemalt. Alle Farbentöne der Natur, sogar die grellsten und sonderbarsten, werden unmittelbar nebeneinander gestellt. Das Kolorit ist alles, die Zeichnung nichts. Die neuen „Luftmaler" (später sagte man: Freilichtmaler) setzen alles ins vollste Licht. Der Sonnenschein verändert das Kolorit und hebt alle Farbenharmonie auf. An die Stelle der akademischen Perspektive tritt die Fleckentheorie. In der Entfernung gibt es keine Menschen, keine Gegenstände, sondern bloß Farbenflecke. Was sich aus der Entfernung nicht genau wahrnehmen läßt, erscheint wie ein irgendwie gefärbter Fleck; es wird also auch als Fleck gemalt. Der Einwurf liegt nahe, daß nur Kurzsichtige solche Eindrücke haben. Zolling erhebt ihn auch.

Etwa ein Vierteljahrhundert später, als der Impressionismus schon seinem Ende zuneigte, deutete der Wiener Maler A. F. Seligmann ihn etwas anders, nahm die Sache gründlicher, kam jedoch zu einem ähnlichen Ende. Der Impressionismus geht auf Gesichtserscheinungen aus, die von Malern früherer Zeiten nicht erfaßt oder absichtlich vernachlässigt worden waren: auf relative Licht- und Farbenwerte, Kontrast- und Komplementärwirkungen, Erscheinungen also, die, wenn sie besonders stark sind, zu optischen Täuschungen führen. Ein Gesicht, das auf der einen Seite vom kalten Tageslicht, auf der andern von grünlichen Laubreflexen beschienen ist, erscheint dort bläulich, hier grünlich gefärbt. Freilich berichtigt unsere Erfahrung den Seheindruck sofort. Wir wissen, daß das Gesicht eine rötlichgelbe Lokalfarbe hat. Und wir ergänzen sie, wir sehen sie mit. Der

impressionistische Maler indes geht absichtlich auf den Schein aus, er übertreibt ihn, er malt das Gesicht veilchenblau und grasgrün. Oder es erscheint in einer Landschaft, gegen die Sonne gesehen, ein bläulicher Fleck. Wird das Auge mit der Hand abgeblendet, so ist ein Gegenstand zu erkennen. Der Impressionist aber malt die Unform und Undeutlichkeit mit, ja er schafft durch Blinzeln Undeutlichkeiten, wo für ein normales Auge keine vorhanden sind. Wiederum wird Impressionismus als Kunst der Kurzsichtigen hingestellt. Wohl gibt Seligmann zu, daß Impressionismus das Flimmern der Luft und des Lichts, daß er überhaupt Bewegung auszudrücken verstehe wie keine andere Malerei. Aber er bezeichnet als tatsächliches Ergebnis des Impressionismus die Unkenntlichkeit des dargestellten Gegenstandes.

Heute ist erwiesen, daß die malerische Eindruckskunst Vorläufer hat, und zwar auf den Höhen der Malerei früherer Jahrhunderte. Sie möchte nur im tiefsten Sinn des Wortes Malerei sein, d. h. Kunst des Lichts und der Farben. Sie meidet die scharfen Umrisse linearer Zeichnung, die strenge und ebenmäßige Tektonik der Baukunst, die Klarheit der Zergliederung, die sich nicht aus den Eindrücken ergibt, sondern auf gedankliche Absichten zurückgeht und Dinge um ihrer selbst willen darstellen und zur Geltung bringen will. Sie möchte dem Leben und dem bewegten Augenblick nahebleiben, wie sie sich dem Auge darbieten, nicht eine Form verwirklichen, die über der Erscheinung steht und sie in etwas zeitlos Allgemeines umsetzt. Rembrandt strebte nach solchen Zielen, in vollem Gegensatz zu den Malern der Hochrenaissance des Cinquecentos. Doch auch die andern Maler des Barocks verzichten auf die wesentlich nichtmalerischen Eigenheiten der Maler der Hochrenaissance. Nur sehr wenige freilich bedeuten einen so starken Gegensatz zu den feststehenden, überindividuellen Formen, die vom Leben abrücken, wie Rembrandt. Diese Formen sind ein Ergebnis antik-klassischen und romanischen Formgefühls. Die Eindruckskunst der französischen Maler hingegen ist ein Zugeständnis an Rembrandts germanischen Formwillen, der mit dem Formwillen des deutschen dichterischen Klassizismus und der deutschen Romantik sich berührt. Die französischen Eindrucksmaler, und was sich in Frankreich ihnen anschloß, widersprechen grundsätzlich dem überkommenen französischen Formbegriff und stellen sich auf den Boden deutscher Form.

Allein sie gehen noch entschieden weiter in der Ablehnung aller Kunstmittel, die auf gedanklicher Zurechtlegung des Eindrucks beruhen. Sie wollen die Frische und Reinheit des augenblicklichen Eindrucks ungebrochen

ins Kunstwerk gelangen lassen. Sie wehren alle Eingriffe ab, die auf älterer und wiederholter Beobachtung beruhen. Die Vorstellung, das Erinnerungsbild, das von einem früheren Eindruck oder von mehreren in uns bleibt, bedingt und verändert den Eindruck, den der gleiche Gegenstand das nächste Mal in uns wachruft. Wir meinen wiederzuerblicken, was wir schon einmal gesehen haben, und bringen uns selbst um die Möglichkeit, das Neue und Eigene des Eindrucks zu fassen. Die Eindruckskunst will solche Eingriffe, die ihr wie Fälschung des Eindrucks erscheinen, um jeden Preis abwehren. Wir sollen nicht belastet von unsern Vorstellungen sehen, nicht aus unsern Eindrücken gedanklich die Dinge erschließen, auf denen der Eindruck beruht, nicht aus unserer Erfahrung die Scheindrücke berichtigen. Sonst geht das Echte des Eindrucks, geht zugleich die Wahrheit verloren; und an ihre Stelle tritt ein verwaschenes Mittelding von richtiger Beobachtung und gedanklicher Zurechtlegung. Der Maler, der ein Auge, eine Vase, ein Haus, einen Baum und nicht Licht- und Farbeneindrücke malen will, verfällt für den Impressionisten in solche Irrtümer. Er denkt statt zu sehen. In solchem Denken erblickte die Eindruckskunst das schlimmste Vergehen eines Künstlers.

Durch diese Ansichten näherte sich die Eindruckskunst ganz beträchtlich dem Standpunkt der relativistischen Erkenntnistheorie, die in dem Dingbegriff nur ein bequemes Mittel raschester Orientierung, nur eine denkökonomische Handhabe erblickt, nicht aber innere Wahrheit ihm zuerkennen kann. Beiden galt nur der Eindruck als etwas Festes, nur die Spiegelung, die den sogenannten Dingen in unsern Empfindungen ersteht. Diese Spiegelung sucht der Relativist möglichst genau zu fassen und auf ihre Bedingungen zu prüfen. Sie ist ihm die sicherste Grundlage aller Schlüsse, die er im Dienst der Erkenntnis zieht. Eine Wahrheit, die über diese Spiegelung hinausgeht, gibt er nicht zu, hält er mindestens für unergründlich. Ihm genügen die Beziehungen, die Relationen, die zwischen unsern Empfindungen bestehen. Wieweit diese Empfindungen ein höheres, von ihnen unabhängiges wahres Sein wiedergeben oder verhüllen, läßt sich — so meint es relativistische Lehre im Gegensatz zu idealistischer Erkenntnistheorie, zunächst zu Kant — nicht nachweisen. Jeder Versuch solchen Nachweises führt nach ihrer Ansicht nur zu metaphysischen Träumen.

Die Erkenntnislehre des Relativismus wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von dem österreichischen Physiker Ernst Mach ausgestaltet. Seine „Beiträge zur Analyse der Empfindungen“ begannen schon 1886 die aus-

schließliche Bedeutung der Empfindungen für unsere Erkenntnis darzutun. Zu durchgreifenderer Wirkung kam Mach erst, nachdem er 1895 seine Prager Lehrkanzel mit einer Professur an der Universität Wien vertauscht hatte. In dem nächsten Jahrzehnt schuf er die Erkenntnislehre der neuesten Naturwissenschaft.

Mach beschränkte die Elemente des Wirklichen auf die Empfindungen: Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten. In den Sinneseindrücken spricht sich alles aus, was wir von der Welt zu erkennen vermögen. Alles, was wir zu wissen wünschen können, wird durch Lösung einer Aufgabe von mathematischer Form geboten: durch die Ermittlung der funktionellen Abhängigkeit, die zwischen den sinnlichen Elementen waltet. Mit dieser Kenntnis ist die Kenntnis der sogenannten Wirklichkeit für Mach erschöpft.

Mach schränkt die Grenzen unseres Erkennens ein. Doch innerhalb dieser Grenzen dringt seines Erachtens die Erkenntnis zu voller Gewißheit vor. Sinnestäuschungen läßt die Wissenschaft nicht zu. Was wie Sinnestäuschung gefaßt werden kann, ergibt sich der Analyse als Erscheinung von mathematischer Notwendigkeit, etwa der Stock, der, ins Wasser gehalten, einen Knick zu bekommen scheint. Die Feststellung der Sinnesempfindungen ist überdies von den persönlichen Einflüssen der Beobachter leicht zu befreien und mit wissenschaftlicher Strenge mühelos durchzuführen.

Unhaltbar ist nach diesen Voraussetzungen die Annahme, daß die Erscheinung etwas Trügerisches sei, hinter dem sich ein fester Kern befinde. Aber nicht nur Kants „Ding an sich", das einen solchen festen Kern bedeutet, wird von Mach verworfen, auch in dem bloßen „Dinge" des alltäglichen Sprachgebrauchs erblickt er nur einen Zwillingsbruder des Dings an sich und spricht ihm jede Bedeutung für die Erkenntnis ab.

Mach gibt zu, daß er von einem idealistischen Standpunkte ausgegangen sei, allein er legt Wert darauf, daß man wisse, er habe diesen Standpunkt überwunden. Ausdrücklich scheidet er seine Überzeugung von der Weltanschauung des irischen Denkers Georg Berkeley aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch für Berkeley sind die Empfindungen von entscheidender Wichtigkeit. Sie gelten ihm mehr als die sogenannte Außenwelt. Die Außenwelt ist für ihn nicht vorhanden, weil sie nur aus Empfindungen sich zusammensetzt. Allein die Empfindungen bestehen ihrerseits nur in dem aufnehmenden Geiste des Menschen. Die sinnlichen Dinge sind nur Inhalt des Bewußtseins. Darum gibt es für Berkeley bloß Geister und deren Vorstellungen.

Umgekehrt sind für Mach bloß die Empfindungen wirklich. Der Geist, in dem die Empfindungen zum Bewußtsein gelangen, das „Ich", gilt ihm nur als eigenartiger Zusammenhang der Empfindungen. Ein „Ich" hat für Mach keine andere Bedeutung als ein „Ding". Ich und Ding sind ihm nur vorläufige Annahmen, die keine Bedeutung für die Wirklichkeit haben.

Durch die Preisgabe des Ichs entgeht Mach einer Gefahr, der noch Berkeley sehr nahe gekommen war. Der Solipsismus behauptet, die Welt bestehe überhaupt nur im Bewußtsein des einzelnen Betrachters. Er führt auf dem Gebiet nicht der Sittlichkeit, sondern des Erkennens den Egoismus zu seinen letzten Folgerungen. Berkeley könnte als Solipsist gefaßt werden, wenn er nicht ausdrücklich versicherte, daß die Welt nicht bloß im Bewußtsein des einzelnen Menschen, sondern im Bewußtsein aller liege. Auch Mach mußte sich gegen die Zumutung wehren, er sei Solipsist. Tatsächlich widerspricht er durch seine Lehre vom Ich durchweg allem Solipsismus.

Mach gibt das Ich auf. Trotzdem ist er sich bewußt, daß für instinktive Auffassung das Ich sogar das Wichtigste und Beständigste bedeute. Er gesteht zu, daß wir praktisch die Ichvorstellung so wenig entbehren können wie die Körpervorstellung. Aber wir sollen uns bewußt bleiben, daß Ich und Körper und Ding nur Namen sind, um relativ konstante Gruppen von Empfindungen mit dem geringsten Aufwand von Gedanken zu bezeichnen.

Mach möchte das Erleben unmittelbar zu packen suchen. Aufgabe der Wissenschaft ist ihm, das bloß Erlebbare, das sich dem begreifenden Denken entzieht, festzuhalten und dem Denken zu unterwerfen. Allein er weiß, daß er fordert, was über Menschenkräfte geht. Viel zu reich ist das Erleben, als daß es unmittelbar in seinem ganzen Umfang dem Menschen bewußt werden und bleiben könnte. Daher gibt Mach den Wert des Ordnens und Organisierens der Gedanken ebenso zu wie das Herausheben des Wesentlichen in Begriff und Urteil. Denkökonomie nennt er solch abkürzendes Verfahren. Es gilt ihm als Notbehelf, doch als etwas Unentbehrliches. Es führt nicht zur eigentlichen Erkenntnis, aber es kürzt den Weg zur Erkenntnis ab. Es ist ein Zugeständnis an die Schwäche des Menschen, der ja doch nicht imstande wäre, in seinem eigenen Selbst zu erleben, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist und war.

Machs Anschauungen mußten hier besonders berücksichtigt werden, weil Kunstlehre des Impressionismus sie ausdrücklich verwertet und als gedankliche Grundlage nutzt. Wieweit sie, auch nachdem Philosophie sich vom

Relativismus abgekehrt hat, noch für die Naturwissenschaft von Bedeutung sind, wieweit sie von ihr überholt werden, ist hier ebensowenig zu erörtern wie die Erkundungen Albert Einsteins. Denn nicht Geschichte der Wissenschaft, sondern Geschichte der Dichtung ist hier zu bieten. Wege des Denkens kommen also nur so weit in Betracht, als auch Kunst sie zu gehen wagt. Wenn künftig Dichtung nach der Abkehr vom Positivismus die neuen Gewinne relativistischer Naturerkenntnis verwerten sollte, so wird dann der Forscher zu gedenken sein, die zu solcher künstlerischen Gestaltung anregten. Da Einstein jetzt in aller Munde ist (um dies zweifelhafte Glück ist kein Forscher zu beneiden), so liegt nahe, daß er bald auch Gedankengeber der Kunst sein wird.

Der Relativismus erledigt den Glauben des naiven Realisten, daß die Sinne ein restloses Erfassen der Dinge ermöglichen, daß Wahrnehmungsinhalt und Objekt schlechtweg zusammenfallen. Den Irrtum des naiven Realismus hatte ältere Erkenntnislehre längst aufgedeckt. Doch die geringe Denkschulung des materialistischen Zeitalters vergaß das oder übersah es mit Willen. Dem Glauben des naiven Realismus hatte mit Zola der Frühnaturalismus gehuldigt. Er meinte durch genaue Beobachtung die Dinge selbst erkennen zu können. Relativistisch blieb der künstlerische Impressionismus im engeren Sinn des Wortes, blieben die Maler der Farbenflecken und Farbenpunkte bei den Spiegelungen stehen, die sich im Betrachter ergeben. Sie malten nicht Gegenstände, sondern ordneten die Farben so an, daß ihre Spiegelung im Auge des Beschauers die gleichen Eindrücke wecke wie das Stück Welt, das im Kunstwerk zur Erscheinung kommen sollte. Gleichgültig wurde, wie der Gegenstand in unserer vorstellenden Erinnerung und in unserm Denken sich gab. Nur eine Farben- und Lichterscheinung, die dem Künstler aufgegangen war, wurde mit künstlerischen Mitteln von gleichem optischem Werte wiedererweckt.

Noch immer drehte sich alle Kunsttätigkeit um das Treffen. Wirklich ergab sich aus der neuen Methode eine ganz überwältigend echte Abspiegelung der Welt. Farben- und Lichterscheinungen, die einer älteren Malerei der Gegenstände fremd und unzugänglich geblieben waren, wurden für die Malerei erobert und wirkten schier zauberhaft. Leben und Bewegung schien an die Stelle starrer und trockener Ausfüllung harter Umrisse zu treten.

Wer diese neue Technik auf die Wortkunst übertrug, mußte an die Stelle der neuen Farbenkunst eine neue Wortkunst setzen. Jetzt vollzog

sich in vollem Sinn des Worts die Erneuerung des Sprachbluts, die von Holz gefordert worden war. Der impressionistische Betrachter brachte so viel Eindrücke mit, die bisher nicht in Worte umgesetzt worden waren, daß ihm die herrschende Dichtersprache nicht genügen konnte. Die Überzeugung drängte sich ihm auf, daß man bisher bloß inhaltsarme Vorstellungen wachgerufen, nicht den Reichtum des Lebens sprachlich ausgeschöpft habe. Wortkunst entschloß sich (so schien es) erst jetzt, mehr zu geben als bloße Andeutung und sich nicht bloß zu verlassen auf die Fähigkeit des Lesers, kraft seiner Phantasie aus solchen Andeutungen das bewegte Leben mit seiner Eindrucksfülle ergänzend herzustellen. Doch Goethes Augenkunst war in gleicher Richtung schon tätig. Und gewiß war man seit Goethe noch vorgeschritten zu eindringlicherer Versinnlichung des Lebens und seiner Eindrücke. Jetzt wurde das alles überholt. Weit ist der Weg von Goethes Kunst, den Eindrücken gerecht zu werden, bis etwa zu Johannes Schlafs Impressionismus. Gemäldeartig erscheint in Goethes „Novelle" ein Ausschnitt aus der Landschaft:

Rückwärts erblickten sie durch zufällige Lücken der hohen Bäume das fürstliche Schloß links, von der Morgensonne beleuchtet, den wohlgebauten höhern Teil der Stadt, von leichten Rauchwolken gedämpft, und so fort nach der Rechten zu die untere Stadt, den Fluß in einigen Krümmungen, mit seinen Wiesen und Mühlen; gegenüber eine weite nahrhafte Gegend.

Genaue, sachlich strenge Angabe des Bestands an Gegenständlichem. Mit ein paar Strichen ist auch festgehalten, was diesen Gegenständen im Augenblick besondere Belichtung leiht. In Schlafs „Frühling" tritt an stoffverwandter Stelle das Gegenständliche in den Hintergrund. Desto fühlbarer wird, was dem Augenblick den Gefühlston seiner Eindrücke spendet:

Dort drüben im fernen weißen Sonnendunst breitet sich das Dorf.

Hinter breitgewipfelten, dunkelgrünen Linden hervor verschimmert die Kirchturmhaube mit ihrem hellblauen Schiefer spitz und gleißend in den gleißenden Himmel. Langgedehnt das rote Kirchdach, und die braunen Dächer lugen mit Giebelputz und Storchnestern aus weißen Blütenwolken.

Eng, gedrückt, so zieht es sich lang durch das weite Marschland hin.

Wärme, Summen und blendende Farben.

Schweigen. Lichtes schwüles Schweigen.

Und der weite weiße Dunst. Wogt, flirrt, flittert durch die heißen Höhen bis tief über Wiesen, Felder und flinkernde Wässer gegen mich her.

Schon Schlafs Wortwahl verrät, um wieviel genauer er aufnimmt. Auch Stifter war kaum, etwa zu Beginn seines „Waldgängers“ (1847), bei der Stimmung eines Augenblicks im Landschaftsbild so andächtig stehen geblieben und hatte seiner Wortkunst noch nicht gleiche Abschattungen in der Bestimmung von Farbe, Licht und Bewegung abgewonnen. Die Leistung der Eindruckskunst wird in ihrem vollen Umfang nur zu erkennen sein, wenn einmal der Schatz an neuen oder neuartig verwerteten Wörtern gesammelt ist, den sie in den Dienst eindringlicher Aufnahme und Bezeichnung der Eindrücke stellte. Bestreitbar mag es bleiben, ob solche Steigerung der Wortkunst auch einen künstlerischen Gewinn bedeute. Der Ausdruckskünstler von heute wird es leugnen, wenigstens wenn er sich nicht bewußt ist, wieviel seine eigene Sprache an Lebendigkeit, Dichte und Schärfe gewonnen hat durch den Vorgang des Impressionismus. Unbedingt wertvoll ist die Leistung der Eindruckskunst geworden für Wiedergabe von Werken der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Worten. Abermals erweist sich, wieviel die Eindruckskunst mit Wissenschaft verbindet, die auf Erkenntnis der Sinnenwelt ausgeht. Zu blendender Geläufigkeit steigerte vor allen Felix Poppenberg seine Fähigkeit, den Seheindrücken von Kunstwerken sprachlich gerecht zu werden.

Weil der Impressionismus dem Gegenstand alles nahm und den Sinnen allein alle Rechte überließ, weil das Objekt entwertet wurde und nur das Subjekt zu entscheiden hatte, ward — im Gegensatz zu Zolas Lehre — persönlicher Willkür Tür und Tor geöffnet. Ja es hieß, daß von einer gesetzlichen Verwandtschaft der Eindrücke mehrerer Menschen keine Rede sein könne. Als Hermann Bahr 1891 sich anschickte, den Naturalismus zu überwinden und an dessen Stelle neueren Leistungen französischer Kunst und Dichtung Raum zu schaffen, verwarf er den naiven Realismus Zolas mit dem Einwand, daß jeder Mensch andere Sinne und andere Nerven, also auch ein besonderes Bewußtsein besitze und deshalb seine besondere Wahrheit habe. Bahr kam dem Solipsismus bedenklich nahe. Die relativistische Erkenntnislehre hätte seine Annahmen nicht gebilligt. Allein in der Welt der Kunst tat sich die Meinung auf, Wahrheit sei etwas Reinpersönliches, jeder Mensch sehe die Welt anders. Nun galt es nur noch, durch die künstlerische Leistung zu verraten, wie der einzelne Künstler die Welt sehe. Der beabsichtigten wissenschaftlich genauen Objektivität des Frühnaturalismus folgte ein schrankenloser Subjektivismus. Das rein-

persönliche Erlebnis sollte fortan allein sich in der Dichtung kundgeben. Mit Bewußtsein verzichtete man auf Allgemeingültigkeit.

Der Wiener Peter Altenberg gab im Sinn des neuen Subjektivismus 1896 seinem ersten Buch die bezeichnende Überschrift „Wie ich es sehe". Hofmannsthal suchte das Rätsel dieses Buchs in einem Aufsatz zu lösen, der in seine „Prosaischen Schriften" übergegangen ist. Er stellte Stilisierung von großer, berechneter Einfachheit fest. Kunst sei vom Standpunkt des Lebens gesehen, Leben völlig zum Stoff der Kunst geworden. Hofmannsthal verschwieg nicht, daß der eine, der auf sein Buch geschrieben habe „Wie ich es sehe", andere hinter sich habe, eine Gruppe von Künstlern, die sich der in der Zeit liegenden „barbarischen Avantagen" (das Wort stammt von Goethe) nicht bedienen wolle, um das Schöne und Interessante hervorzubringen. Altenberg sah also von vornherein die Dinge minder von einem völlig vereinzelten Standpunkt, als die Überschrift seines Erstlings anzudeuten schien. Die Schar der Verehrer Altenbergs, die wie er zu sehen sich gewöhnten, erreichte rasch einen großen Umfang.

Aus dem Äußern ging es weiter ins Innere. Man begann den geheimnisvollsten Offenbarungen der eigenen Seele nachzugehen. Das Ich sollte den dunkeln Stimmen seiner Innenwelt lauschen. Von einer höchsten Entwicklungsstufe des Realismus eröffnete sich unversehens ein Weg ins Romantische hinein. Wie im Zeitalter der deutschen Romantik wandte man sich der Nachtseite der Naturwissenschaft und ihren Wundern wieder zu. Weil man gut romantisch überzeugt war, das letzte Seelengeheimnis lasse sich nicht in klare Worte fassen, sondern nur andeuten, begann man mit Symbolik zu arbeiten. Symbolismus nannte sich die neue Richtung. Als Neuromantik durfte sie mit einigem Recht sich ausgeben. Da sie dem Ich eine Bedeutung zuerkannte, wie sie von der alten Romantik nach Fichtes Vorgang dem Ich zugebilligt wurde, kam auch zeitweilig für sie nach französischem Vorgang das Wort Egotismus auf.

Der starke Gegensatz der neuen Richtung zum Naturalismus, der Wert, den sie dem Innenleben des Menschen zuweist, nähert sie dem Expressionismus. Allein noch bleibt ein unüberbrückbarer Gegensatz bestehen, der die Verwandtschaft der neuromantischen Symbolistik und der jüngsten Ausdruckskunst beschränkt. Heute soll die Kraft des Geistes die Welt künstlerisch formen, damals lief es doch nur auf eine andere Art des Treffens hinaus. Immer noch wahrte man die Haltung des Beobachters und Betrachters. Beobachtet und betrachtet wurde nur im Widerspiel zum

Naturalismus die innere Erscheinung. Nicht geistige Tat, sondern emsiges Abhorchen versteckter Seelenregungen war Gebot. Was künstlerisch zutage trat, mochte dabei gelegentlich schon der Wirklichkeit so fern stehen wie manche Schöpfung der neuen Ausdruckskunst. Es erhob indes den Anspruch, Ergebnis innerer Schau, nicht des schaffenden Geistes zu sein. Der Symbolismus ist notwendig viel weicher, hingebungsvoller, müder oder (wie man sagte) dekadenter als die Ausdruckskunst. Neben dem Symbolismus wirkt noch der Frühnaturalismus gesund und kraftvoll, tatenlustig und bereit, die Welt neuzuschaffen, mag er auch die Gebärde des Empfangenden wahren, die ebenso dem Symbolismus eignet.

Die gesteigerte Bedeutung, die dem Innenleben des Menschen zugebilligt wurde, gab der Ergründung der Seele des Menschen neuen Wert. Auf wissenschaftlichem Gebiete schien dank der herrschenden geringen Einschätzung anderer philosophischer Tätigkeit fast nur noch psychologische Forschung dem Philosophen ein Lebensrecht zu leihen. Im Sinn der Zeit wurde empirisch und nach den Methoden der Naturwissenschaft Seelenerforschung getrieben. Die neuen Erregungszustände der Seele, die sich aus einem rasch vorwärtseilenden, immer mehr mechanisierten, immer höhere Anforderungen stellenden Leben ergaben, blieben daneben wesentlich dem Dichter überlassen. Er stellte die Reizsamkeit (so bezeichnete Karl Lamprecht das seelische Verhalten des Gegenwartsmenschen), die er in sich selbst verspürte, in seinen Gestalten dar. Schon wurde Zola wie seinen Gewährsmännern Flaubert und den Goncourt verdacht, daß sie die Tiefen der Seele nicht hinreichend ausschöpften. Nach dem Erscheinen von Zolas Dorfroman „La terre“ (1887) wandten sich fünf Anhänger Zolas unter der Führung des Holländers Joris Karl Huysmans von ihrem Lehrer ab. Huysmans verlangte 1891 in seinem Roman „Là-bas“ von den Erzählern, die Wahrheitsliebe der Zeugnisse, die Genauigkeit der Einzelheiten, die gutausgestattete und kraftvolle Sprache des Naturalismus zu bewahren, aber — anders als Zola — sich zum Seelenschöpfer zu machen und das Geheimnis nicht durch Seelenkrankheiten zu erklären. Seelisch sollte der Naturalismus werden.

Paul Bourget verfocht die entscheidende Bedeutung des psychologischen Romans, ja er gab in seinen eigenen Romanen wesentliche Züge des dichterischen Impressionismus auf, um der Zergliederung menschlicher Seelenvorgänge desto ausgiebiger dienen zu können. Bourget war sich bewußt, daß er nur zu altem französischem Brauche zurückkehre. Er zog auch den Ausdruck „analytischer Roman“, den einst französische Schrift-

steller gebraucht hatten, der Bezeichnung „psychologischer Roman“ vor. Denn er wollte nicht Seelenforschung im Dienst irgendeiner wissenschaftlichen Schule treiben, sondern lebendige Seelenkunde schaffen. Er berief sich auf das Drama von Racine und Marivaux, auf den Roman Sainte-Beuves, auf Verse Baudelaires und Sully-Prudhommes, auf die Denkwürdigkeiten Renans, aber auch des heiligen Augustin. Überall meinte er anzutreffen, was dem Impressionismus und der herrschenden Abneigung gegen große Zusammenfassungen entgegenkam: Angabe der kleinen Tatsachen des Bewußtseins, die in ihrer Gesamtheit als Leidenschaft, Willensentschlüsse, Taten gefaßt werden. Mikroskopische Schau war seine Absicht. Henri Beyle-Stendhal, dann der Freund der Frau von Staël, Benjamin Constant mit seinem Roman „Adolphe“ von 1816, waren seine besonderen Lieblinge und Muster.

Die Gestalten, die in Bourgets Romanen sich bewegen, heben sich deutlich ab von Zolas Triebmenschen. Sie kennen höhere seelische Ansprüche, ihre Regungen sind leiser, ihre Nerven widerstandsärmer, sie erleben ungewöhnlicher, sie sehen sich handeln und reden. Ihre sittlichen Zusammenstöße meiden den Umkreis des Alltäglichen. Sie leiden am Leben und sie wissen von ihrer Feinfühligkeit.

Die Seelenkunde als Lehre nicht vom Durchschnittsempfinden, sondern von den Sondererlebnissen eigenartig betonten Fühlens wurde durch Bourget und durch seine Nachbarn der Dichtung des ausgehenden Jahrhunderts unentbehrlich. Man suchte sie medizinisch, bald wissenschaftlich, bald scheinwissenschaftlich zu stützen. Man griff gern nach allen ältern Versuchen, der Seele des Menschen dichterisch ihre Geheimnisse abzugewinnen.

Tolstoi und vor allem Dostojewski boten von vornherein viel Seelisches. Zwar enthüllten sie vor allem das Sonderleben der russischen Gesellschaft und zeichneten Menschen, deren Wesen und Leben sich beträchtlich von den Gewohnheiten des Mittel- und Westeuropäers unterschied. Allein das Fremde und Befremdende sagte Lesern besonders zu, die nach unerwarteten Offenbarungen auf seelischem Felde dürsteten. Aus Tolstois älteren Romanen, aus „Krieg und Friede“ (1865) und „Anna Karenina“ (1875—77), lernte man überdies geheimnisvolle Seelenvorgänge kennen, die bisher dem Märchen oder mindestens unrealistischer Dichtung vorbehalten geblieben waren, daher in künstlerischen Werken von voller Wirklichkeitsechtheit wie etwas Neues und Ungeahntes erschienen. Vielleicht war der Zeit die Fähigkeit Tolstois, jedem seiner Menschen tief ins Herz zu blicken, ihn nach allen

seinen kleinen und kleinsten Erlebnissen und nach seiner ganzen Entwicklung wie eine geschlossene Persönlichkeit von eigener Färbung erscheinen zu lassen, diese unerreichte Meisterschaft eines Menschenschöpfers, nicht einmal gleich wichtig.

Dostojewski ging weniger auf Einheitlichkeit seiner Menschen aus. Das Ich von Dostojewskis Persönlichkeiten ist etwas Fließendes und Wechselndes, ganz wie es der Relativismus meint. Dafür wird jeder einzelne Augenblick ihres Erlebens in Dostojewskis Hand zu einer Offenbarung feiner und feinster Abschattungen der Seelenvorgänge. Was nur wenige bisher dunkel empfunden hatten, gelangte durch Dostojewski zu treffender Aussprache. Er nutzte für seine Erzählungskunst russische Freude am Gespräch und an wechselseitiger, bald aufrichtig bekennender, bald schauspielerhaft sich verhüllender und verstellender Beichte. In seinen Menschen waltet ein Drang, sich und andern in die letzten seelischen Tiefen zu blicken. Zu Wort kommen natürlich auch die Fehlgriffe, die sich bei solchem Bemühen einstellen. Eulenspiegelhaftes Gebaren, das eine Maske vornimmt, um den andern besser auszuholen, steigert den Eindruck lebensechtester Ausschöpfung des Augenblicks.

Ibsen wiederum grub aus seinem Innern in unbarmherziger Selbstprüfung immer neue Möglichkeiten des Erlebens und des tragischen Irrens auf. Persönlichkeiten seiner Umgebung beobachtete er mit den Augen eines Detektivs. Die Frauen, die er kennen lernte, wiesen ihm dauernd neue Seiten weiblichen Gefühlslebens. Er beschränkte sich nicht auf Modelle aus nordischer Welt, gleichwohl behalten viele seiner Menschen etwas ausgesprochen Nordisches, mag Ibsen auch niemals auf so umfassende Spiegelung seiner Heimat ausgegangen und seinen Dichtungen, besonders den spätern Gesellschaftsstücken keinen so kräftigen Heimaterdgeruch geliehen haben wie Tolstoi und Dostojewski. Fast jedes seiner spätern Stücke bot auch Deutschen die Möglichkeit, sich in ihrem eigenen Erleben besser zu verstehen. Ja angesichts von Ibsens Werken setzte auf deutschem Boden eine seelische Hypochondrie ein, die sich des eigenen Leids erst durch Ibsens seelisch leidende Menschen bewußt wurde. Einst hatten Männer sich in der schmerzlichen Haltung Byrons gefallen und gemeint, gleich ihm klagen und anklagen zu dürfen. Jetzt fühlte die Frau sich mißverstanden wie Nora und kämpfte mit Waffen Ibsens gegen den Mann. Doch auch die minder gewinnende Gestalt Hedda Gablers traf auf Geschlechtsgenossinnen, die ihr eigenes Leid in Tesmans Gattin verkörpert sahen. Ibsens Fähigkeit, durch strenge dichterische Formung den An-

sprüchen der Bühne zu dienen, wurde sogar unterschätzt neben seiner Abzeichnung menschlicher Seelen von ungewöhnlicher Art. Überhaupt steigerte sich der Brauch des Naturalismus, die Formung der Dichtung lockerer und lockerer zu halten, mehr und mehr. Strenge Führung der Linien dichterischer Baukunst widersprach ja den Grundabsichten der Eindruckskunst. Die Franzosen hielten freilich immer noch viel von der ebenmäßigen Baukunst fest, die ihrem Stilgefühl entgegenkommt. Aber Dostojewski und nordische Erzähler ließen impressionistisch ihre Dichtungen ohne fühlbare Formung hinströmen ins Grenzenlose.

Seelenergründung auf Kosten des dichterischen Aufbaus war das Schlagwort dieser Zeit. Wie der impressionistische Maler ein Stück Leben durch den Rahmen seines Bildes nur beiläufig umgrenzte und den Bildinhalt nicht in ebenmäßiger Ordnung dem Rahmen einfügte, so verzichtete der Eindrucksdichter auf ebenmäßige Verteilung innerhalb der fließenden Grenzen seines Romans und vor allem seines Dramas. Wohl ging dem Zeitalter allmählich die Bedeutung Hebbels und Otto Ludwigs auf. Doch sie wurden fast nur als Seelendeuter gewürdigt. Daß Hebbel ein Meister der Anordnung war, daß Ludwig zwar Tragik nur aus Seelischem ableiten, aber Seelenforschung nicht an die Stelle tragischer Baukunst setzen wollte, entging den meisten.

Zu neuem Leben erwachte deutsche Romantik. Novalis fand eine überraschende Wiedergeburt. Im Sinn der Zeit wurde sein Denken und sein Schaffen fast nur von der Seite genommen, die dem Impressionismus und der Seelenforschung sich näherte, und seine wie der ganzen Frühromantik enge Verknüpfung mit der idealistischen Philosophie unterschätzt. Ein Wegweiser impressionistischer, ja ausdrücklich symbolistischer Dichtung, der Belgier Maurice Maeterlinck, berief sich auf Novalis. Maeterlincks ahnungs- und stimmungsschwere Dramen, dem Schicksalsdrama romantischer Zeit naheverwandt, eröffneten eine Welt willensschwacher, von den verborgenen Kräften eines traumhaften Innenlebens gefesselter Menschen. Romantisch im vollen Wortsinn war das Wunderbare, das sich in Maeterlincks Dichtung auftat. Es war inneres Erlebnis von willenlähmender Macht und kam aus der Welt des Unbewußten. Kurz nach dem wirklichkeitsfrohen Naturalismus Zolas, ja unmittelbar neben ihm gedieh das Märchen wieder zu seinem Recht. Symbolisches ward hineingeheimnißt. Auch Ibsen begann in der Reihe seiner letzten Stücke das Symbolische stärker und stärker zu unterstreichen.

Als Apostel Maeterlincks wirkte auf deutschem und besonders auf österreichischem Boden Hermann Bahr. Dem Naturalismus sagte er als einer der ersten ab. Er verkündete dessen Überwindung den jungen österreichischen Dichtern und gab ihnen durch Verdeutlichung der Absichten symbolistischer Eindruckskunst kräftigen Rückhalt. Im Impressionismus lag viel, was dem österreichischen, vor allem dem Wesen des Wieners entgegenkam: feinfühlige Hingabe an den Augenblick, geringe Betonung tatkräftigen Willens, Beobachtung der vielgestaltig gaukelnden Stimmungen des Innenlebens. Hugo von Hofmannsthal brachte all das mit und lieh ihm den bezaubernden Glanz seiner Sprache. Peter Altenberg schenkte der Kunst, dem Augenblick seinen Eindruck abzulauschen, mindestens in seinen ersten Schriften den Formreiz vielsagend andeutender Kürze. Die Breite des Naturalismus, auch noch des konsequenten, fand dank gegensätzlichem Formwillen hier ihr volles Widerspiel.

Überwunden waren die sozialdemokratischen Neigungen und die gesellschaftssittlichen Ansprüche des Naturalismus, war die Armeleutdichtung. Nur Auserlesenen war ja die seelische Verfeinerung zuzumuten, die der neuesten Kunst gerecht werden und ihr zugleich zum Gegenstand dienen konnte. Aus dem Dunkel, in dem der Arbeiter des Nordens sein Leben verbringt, flüchtete die neue Jugend schönheitsdurstig nach dem sonnigen Lichte des Südens. Jetzt wurde die italienische Renaissance ein Lieblingsgebiet vor allem österreichischer Dichter, aber auch der Norddeutschen, die in die Bahnen Hofmannsthals einlenkten. In d'Annunzio vereinigte sich, was deutschem Lebensgefühl der Zeit an Italien begehrenswert erschien. Ein berauschender Reichtum an bewegten Farbenstimmungen, getragen von rastloser seelischer Bewegtheit, lebte sich bei dem sprachgewaltigen Italiener in betörender sinnlicher Glut aus. Voll flimmernden Glanzes wechselten da Stimmungen des Tages und der Nacht. Karg erschien neben solcher Stimmungskraft das Italien Paul Heyses. Es war, als ob Rembrandts Verlebendigung der Farbe und des Lichts sich des Farben- und Lichtreichtums Italiens bemächtigen wollte, in vollem Gegensatz zu den altbewährten Bräuchen italienischer Kunst. Aufgegeben war die ruhige Linienführung. Noch im Zeitalter des Barocks hatte Italien gleiche flirrende Bewegtheit sorglich gemieden.

D'Annunzios Künste machten sich bald in deutscher Dichtung fühlbar. Doch noch blieb der Kunst Wiens und der Kunstdeutung Hermann Bahrs ein Schritt zu tun übrig. Klimt schuf eine Malerei, die dem Impressio-

nismus den letzten Wesenszug hinzufügte, indem sie Bilder zeitigte, die das ewige Fließen der Erscheinungen durch die Farbengebung fühlbar machten. Bahr nannte es den höchsten Reiz von Klimts Kunst, wie diese Bilder unter unseren Augen aufflammen und wieder verrauchen. Das „panta rhei" Heraklits war für die Malerei scheinbar gewonnen. Bahr suchte diese Kunst des vorbeieilenden Augenblicks zu rechtfertigen durch die Erkenntnistheorie des relativistischen Naturforschers Ernst Mach. Ja er bezeichnete Machs Erkenntnistheorie schlechtweg als „Philosophie des Impressionismus". Wohl sprach Bahr immer noch und gar nicht im Sinne Machs von der Wahrheit, die vielleicht hinter der Erscheinung liegt, maß auch der Erkenntnislehre Machs eine Subjektivität zu, die ihr widersprach. Allein ein Zusammenhang besteht sicherlich zwischen solcher Eindruckskunst und relativistischer Lehre von dem Erkenntniswert der Empfindungen. Besonders gern lernte Bahr von Mach, daß das „Ich" nur eine denkökonomische Annahme sei und nichts Festes und Wirkliches bedeute. Bahr nutzte auch die Lehre vom „unrettbaren Ich" für die Deutung impressionistischen Gestaltens.

Wie früh den Eindrucksdichtern die Frage nach der Einheitlichkeit des Ichs aufging, beweist Hofmannsthals Erstling „Gestern" von 1891. Ein Anwalt des unrettbaren Ichs, dem nur das Heute für wahr, das Gestern für Lüge gilt, erfährt in dem Augenblick, wo er sich betrogen sieht von dem Weibe, das er liebt, welche unvergeßliche Macht dem Gestern innewohnt. Er wirft zuletzt strafend den Frauen vor, was er selbst zu Beginn für sich beansprucht hatte: daß sie jedes Gestern für jedes Heute begraben. So sehr verwandelt ihn sein Schmerz, daß er die Überzeugung von dem rastlosen Wandel des Ichs jetzt wie ein Vergehen empfindet. Scheint hier die Tragik noch in der Tatsache zu wurzeln, daß das Ich nicht unrettbar sei, so lag es dem ewig wandelbaren, jeder neuen Anregung hingegebenen Hermann Bahr um so näher, das unrettbare Ich dichterisch zu gestalten, noch ehe er Mach gelesen hatte. Im „Dialog vom Tragischen" (1904) erzählte Bahr, daß er sich lange mit dem Gegenstand gequält habe. Er wollte einen Menschen hinstellen, der seiner eigenen Vergangenheit so fremd geworden sei, daß er für Taten, die er selbst einst verübt hat, durchaus nicht mehr einstehen könne. Er müßte sich, wie er jetzt ist, völlig verleugnen, wenn er Pflichten erfüllte, die er einst übernommen hatte. War das nicht die Tragik von Bahrs eigenem Ich? Er kam nach vergeblichem Mühen zu dem Ende, daß die Frage nur an einer mythischen Gestalt darzustellen sei, und stand ab von solchem Unternehmen.

Der Impressionismus begnügte sich nicht länger, den Augenblick festzuhalten. Überzeugt, daß alles ewig fließt, eines in das andere verrinnt und in unabläßiger Verwandlung immer nur wird, nie ist, verwischte Klimts Malerei alle Grenzen und löste alles in ein tanzendes Flirren und Flimmern auf. So lautete Bahrs Deutung; sie zog die letzten Folgerungen aus der Absicht, dem Leben ganz nahezubleiben und eine Form zu verlassen, die neben und über dem Leben ein Sonderdasein von eigener Gesetzlichkeit hat.

Abkehr von der Eindruckskunst

Hauptgrundsatz des Impressionismus war, das Denken auszuschalten. Alles Begriffliche, mit dem ältere Kunst gearbeitet hatte, sollte verschwinden, damit die Reinheit des künstlerischen Eindrucks nicht beeinträchtigt und dessen Wiedergabe nicht verfälscht werde. Soviel neue technische Handgriffe der Lösung der neuen künstlerischen Aufgabe dienstbar gemacht wurden, den Begriff einer Form künstlerischen Gestaltens beschränkte der Impressionismus gleichwohl auf die Mittel, die zur Versinnlichung des einzelnen Ganzen von Eindrücken benötigt wurden. Eine Form, die über den Kunstwerken stehe, die gleich der Ideenwelt Platons ihr Sonderleben habe und im einzelnen Kunstwerk nur zu einer annähernden Erscheinung gelange, wollte er nicht zugeben. Die Bedeutung solcher überindividuellen Form vertrat auf dem Gebiet deutscher Dichtung zuerst wieder Stefan George. Obwohl er und seine Anhänger in manchem der Neuromantik nahestanden, obwohl Vertreter des Impressionismus zeitweilig sich zu ihm gesellten, schied er sich durch die Strenge, mit der er reinste Gestaltung der dichterischen Form forderte, von der Kunst vielgestaltig beweglicher Erfassung des Augenblicks. Völlig verwarf er den Naturalismus. Er hielt ihm vor, daß er durch den Brauch, gewisse begleitende Bewegungen einer Handlung um der Vollständigkeit willen zu fordern, jedes Werk großen Zuges unmöglich mache. George wurde zu einem der siegreichsten Bekämpfer naturalistischer Breite. Er nahm zugleich Nietzsches Wunsch nach einer neuen deutschen Kultur, neben der alles menschliche und künstlerische Verhalten sowohl der Umwelt wie der nächsten Vergangenheit bare Kulturlosigkeit war, als erster auf. Ein machtvoller Wille gab sich in ihm kund und stellte sich der hingebungsvollen Empfänglichkeit des Impressionismus entgegen. Das Denken kam in seiner Schule wieder zu Ehren, auf künstlerischem, auf kulturellem, auf menschlich-sittlichem Gebiete. Hier wurde wirklich manches vorweggenommen, was jetzt

zum Durchbruch gelangt. Noch merklicher ist der Zusammenhang zwischen Adolf Hildebrand und der Gegenwart.

Im Jahre 1893 versuchte der Bildhauer Adolf Hildebrand sein eigenes Schaffen zu rechtfertigen und den Impressionismus zu widerlegen in der Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst". Hildebrand war in stetem Gedankenaustausch mit seinen beiden Freunden, dem Maler Hans von Marées und dem Kunstschriftsteller Konrad Fiedler, zu der künstlerischen Selbstbesinnung gelangt, die sich in dem Buche ausspricht. Fiedler bekämpfte den Realismus vom Standpunkt einer idealistischen Erkenntnistheorie. Auf ihn konnten sich noch Wegweiser neuester expressionistischer Kunst berufen. Marées kehrte in seinen Werken zurück zu der Ebenmäßigkeit italienischer Renaissancekunst. Hildebrand forderte für den Bildhauer, was von Marées für den Maler beansprucht wurde. Er verfocht sein Glaubensbekenntnis mit unverkennbarer Einseitigkeit. Der Bildhauer und nicht bloß er kann viel aus Hildebrands Schrift lernen, nur nicht die Fähigkeit, auch gegensätzlicher Kunst gerecht zu werden. Neuerer verschärfter und verfeinerter Scheidung der Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens enthüllt sich Hildebrand wie Marées als Vorkämpfer einer bildenden Kunst, die gleich der Bildhauerei der Antike strenge Tektonik, Ebenmaß, Geschlossenheit der Form, reine Führung der Linien verlangt. Der Impressionismus ist in allem das volle Gegenteil solcher Kunstübung. Den Wünschen malerischen Ausdrucks steht er sicherlich näher als Hildebrand. Hildebrand taugte um so besser zum Widerleger der Lehre von der Schädigung des Kunstwerks durch die überkommenen Vorstellungen. Er vertrat die Behauptung, daß der Mensch ohne einen gewissen Besitz von Vorstellungen überhaupt nicht sehen, daß nur das neugeborene Kind so unvoreingenommen wahrnehmen könne, wie der Impressionismus es von seinen Anhängern verlangte. Gewiß bedeuten Hildebrand und der Impressionismus nur zwei Pole künstlerischen Schaffens, die beide in ihrem Sinn berechtigt sind. Allein im Rahmen der Zeit war es von ungemeiner Wichtigkeit, daß der Kunst, die sich immer ausschließlicher auf den einen Pol eingestellt hatte, die Bedeutung des andern Poles erwiesen wurde.

Hildebrand wandte sich ausdrücklich gegen den Relativismus, auf den sich der Impressionismus stützen konnte. Der Ansicht, daß aller Einfluß der Vorstellungen die sogenannte Naturwahrheit fälsche, hielt er die Überzeugung entgegen, daß die Vorstellungen das eigentliche Sehen bedingen. Das Sehen sei kein bloß mechanischer Vorgang, sondern die Vorstellung

allein lasse uns vom mechanischen Augenbild zu einem Bilde räumlicher Natur weiterschreiten. Wer grundsätzlich beim Sehen auf Vorstellungen verzichtet, gibt in Werken der bildenden Kunst nur kümmerliche Anregung zu räumlicher Vorstellung. Hildebrand erblickt die Aufgabe des bildenden Künstlers in der Steigerung der räumlichen Vorstellung. Sie soll sich im Kunstwerk auswachsen. Darstellungen, die auf diese Steigerung verzichten, erscheinen ihm stumm. Denn die Fähigkeit, zu unserer Formvorstellung zu sprechen, sei ihnen künstlich ausgetrieben.

Künstlerisches Sehen hält sich nach Hildebrand nicht bloß an die Daseinsform eines Gegenstandes, sondern an dessen Wirkungsform. Die Daseinsform ist unabhängig vom Wechsel der Erscheinungen; die Wirkungsform ist das Ergebnis des Gegenstandes, seiner Beleuchtung, seiner Umgebung und des wechselnden Standpunkts des Beschauers. Unmittelbares Wahrnehmen, ja sogar das bloße Erinnerungsbild der Wahrnehmung werden der Wirkungsform eines Gegenstandes nicht gerecht. Vielmehr sind die vielfachen Formempfindungen, aus denen sich die Wirkungsform zusammensetzt, in ihrem wechselseitigen Verhältnis stark auf- und zusammenzufassen. Ohne die Hilfe der Vorstellungen ist diese Aufgabe nicht zu lösen.

Die Kunst hat dann den gesamten Vorstellungsbesitz, der in der Wirkungsform eines Gegenstands sich zusammenfindet, nur aus der Abstraktion ins Konkrete umzusetzen, nur einzukleiden. Sie schafft einen Eindruck, der beim Beschauer wieder ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht. Der bloße Natureindruck hingegen ist noch kein Vorstellungsbild, das in solchem Sinne geeinigt wäre. Als abgeschlossenes, für sich bestehendes und in sich ruhendes Wirkungsganzes steht das Kunstwerk der Natur selbständig gegenüber und hat seine eigene Gesetzlichkeit.

In Hildebrands Lehre kommt das „Ding" wieder zu vollen Ehren. Wichtiger ist, daß Hildebrand Leben (oder Natur) und Kunst weit voneinander entfernt. Ebenso verzichtet er auf den Versuch, das Augenblickliche oder gar das Bewegte festzuhalten. Dagegen denkt Hildebrand auch nicht von ferne schon an eine Kunst, die bloß aus dem Innern des Künstlers ihre Gesetze holt und das Kunstwerk lediglich zum Ausdruck eines Geistigen macht. Um nach Hildebrands Anweisung die Wirkungsform eines Gegenstands zu erfassen, bedarf es immer noch eindringlicher Beobachtung.

Mit Hildebrands Absichten berührte sich 1901 Theodor A. Meyers Schrift „Das Stilgesetz der Poesie". Sie verfocht den Begriff einer allgemeingültigen Form, die dem künstlerischen Gestalten Wege weist. Sie schritt

indes in anderem Sinne über die Lehre des Impressionismus hinaus. Sie wollte Dichtung aus der Abhängigkeit von der bildenden Kunst erlösen; vom Naturalismus ab war die Dichtung den Formwünschen der bildenden Kunst unterworfen gewesen, ja schon weit früher hatte man ihr die sinnliche Anschaulichkeit der Werke bildender Kunst zugemutet. Wirklich setzte sich Meyer nicht mit den Vorkämpfern der Eindruckskunst auseinander, sondern mit älterer deutscher Ästhetik, zunächst mit F. Th. Vischer. Vischer und seine Gesinnungsgenossen erblickten in den Bildern, die unserm innern Sinn sich ergeben, das eigentliche künstlerische Mittel der Dichtung. Meyer leugnete, daß durch Worte überhaupt vollwertige und scharfumschriebene innere Anschauungsbilder geweckt werden können, die auch nur von ferne an die bildhaften Sinneseindrücke der Malerei, der Plastik oder der Baukunst heranreichten. Gleich Herder setzte er fest, daß Dichtung durch das Wort überhaupt nur Vorstellungen wachrufe, daß sie angewiesen sei auf den Vorrat von Vorstellungen, der in uns besteht. Nicht Ausführlichkeit, nicht Häufung von Beobachtungen steigere die Bildlichkeit der Vorstellungen. Nur der Dichter, der durch seine Worte zu kräftigem Miterleben zwinge, fördere die sinnliche Stärke der Vorstellungen, die er wiederbelebt. Auch Meyer ging gleich Hildebrand ins Einseitige, aber er kennzeichnete gut die besonderen Aufgaben, die sich der Dichtkunst, der Kunst des Wortes und der vom Worte erweckten Vorstellungen, im Gegensatz zur bildenden Kunst stellen. Die Vorstellung vollends, die nach dem Vorgang der bildenden Kunst des Impressionismus, aber auch im Sinn des Positivismus von den Eindrucksdichtern in Acht und Bann getan worden war, gewann durch Meyer wieder volle Bedeutung für die Wortkunst der Poesie. Auf rasche Wirkung war sein Buch nicht angelegt. Allein es setzte sich allmählich in engeren Kreisen um so leichter durch, als ja die Dichtung selbst von der Breite langwieriger naturalistischer Beschreibung schon abzurücken begonnen hatte. Heute wird überhaupt an Stelle des Treffens der innere geistige Vorgang und dessen Stärke zum Ausgangspunkt dichterischen Schaffens gemacht. Wieviel von solcher Absicht schon in Meyers Buch besteht, scheint die Gegenwart vergessen zu haben. Sie könnte manchen ihrer Grundsätze durch den Hinweis auf Meyer bequem rechtfertigen. Er hat lange vor dem Expressionismus einen wichtigen Schritt getan zur rechten Würdigung der künstlerischen Absichten, die sich in unsern Tagen zeigen.

Der Impressionismus hatte alle Kunst einem einzigen Stil unterworfen. Die neuen Formwünsche kehrten zu dem Brauch des deutschen Klassizismus

zurück, den besonderen Stil der einzelnen Künste und ihrer verschiedenen Betätigungsarten zu ergründen. Paul Ernsts Buch „Der Weg zur Form" vertrat 1906 in solchem Sinne eine Kunst des Neuklassizismus. Er selbst schuf Dichtungen, die das Glaubensbekenntnis des Neuklassizismus bewähren sollten. Sie wichen von der impressionistischen Kunst auch in der Dämpfung des Psychologischen ab. Sie widersprachen der nachgerade landläufigen Meinung, daß Darstellung von Seelenvorgängen in der Dichtung mehr bedeute als jegliche Gestaltung der Form. Ernst berief sich auf ein Wort Marcel Schwobs: den früheren Künstlern kam es darauf an, die Gemüter der Zuschauer oder Leser zu bewegen, den neueren ist vor allem die Psychologie ihrer eigenen Figuren wichtig. Ernst kehrte zu der Kunst früherer Zeit zurück, überzeugt, daß zwar auch sie Menschen nach den zeitgemäßen Anschauungen über den Zusammenhang alles Menschlichen gebildet, solche Leistung aber nicht wie ein Ziel, sondern nur als ein Mittel aufgefaßt habe. Die Ursache der Wandlung erblickte er einerseits in dem Verzicht auf den Glauben an menschliche Willensfreiheit, anderseits in der wachsenden Überzeugung, daß alle Sittlichkeit relativ sei. Ernst hatte sicher recht. Die Dramatiker der Eindruckskunst rangen mit angespannter Kraft nach Möglichkeiten, Tragik vom Standpunkt der Willensunfreiheit und der relativen Sittlichkeit zu erbringen. Sie versuchten, was vor ihnen von andern versucht worden war. Euripides neigte schon zu sittlichem Relativismus. Ernst weiß das sehr wohl und erklärt, die griechische Tragödie sei zu Ende gewesen, als Euripides den Satz aufstellte, eine und dieselbe Handlung könne je nach Person und Umständen gut und böse sein. Wirklich bewiesen Ernsts Einwände nicht, daß eine Tragödie der Willensunfreiheit und relativen Sittlichkeit unmöglich sei. Sie kündigten nur an, daß die Zeit solcher Tragik ihrem Ende zugehe. Die Tragik der Ausdruckskünstler unserer Tage führt tatsächlich durch, was von Ernst gefordert worden war. Sie stellt sich auf einen festen sittlichen Standpunkt und mutet ihren Menschen die volle Verantwortung sittlicher Entscheidungen zu. Sie verzichtet zugleich auf eine Psychologie, die um ihrer selbst willen in der Tragödie herrscht.

Ernst fand Gesinnungsgenossen und Mitkämpfer. S. Lublinski, der 1904 in seiner „Bilanz der Moderne" bloß gegen den Naturalismus sich gewendet hatte, trat 1909 mit seinem Buch „Ausgang der Moderne" völlig auf Ernsts Standpunkt. Klassische Kunst, Stilkunst wollte er an die Stelle von Naturalismus und Impressionismus gesetzt wissen. Er steigerte Ernsts Einwände zur Forderung einer neuen synthetischen Kunst. Das Alltags-

leben biete nur Stückwerk, Vereinzelung, Zusammenhangloſigkeit, Künſtelei, Konvention. Die Kunſt aber ſolle ein zuſammenfaſſendes Lebensbild geben, ſolle das Leben zeigen ohne die verundeutlichende Decke, die der Alltag über das Leben lege.

Vielleicht förderte noch kräftiger als Ernſts und Lublinſkis Bücher die ſcharfſinnige, aber rein beobachtende Arbeit Richard Hamanns „Der Impreſſionismus in Leben und Kunſt“ von 1907 die Überwindung der Eindruckskunſt. Nur am Abſchluß einer Bewegung war deren Weſen, waren vor allem deren künſtleriſche Mittel ſo feſt zu faſſen, wie es Hamann tat.

So ſchien die ganze impreſſioniſtiſche Richtung und mit ihr der Realismus des 19. Jahrhunderts, deſſen letzte Folgerung ſie war, ſchon am Ende angelangt zu ſein. Dem Realismus und vielen ſeiner Abſichten kam eine Bewegung zu Hilfe, die ſich zunächſt gegen die impreſſioniſtiſche Dichtung wendete, ihrer Mittel aber und beſonders naturaliſtiſcher Darſtellungsweiſe nicht entriet. Der Impreſſionismus hatte dauernd engen Anſchluß an das Ausland gewahrt. Gleichwohl war er auch den Eindrücken der engeren Heimat eifrig nachgegangen. Mit Willen war er bodenſtändig geweſen, wie das Modeſchlagwort lautete. Die Wiener aus Bahrs Kreis ſuchten gleich ihrem Vorläufer Saar die Stimmungen Wiens auszuſchöpfen. Hauptmann, der ſeit dem Frühnaturalismus mit ſeiner Zeit vorgeſchritten war, weilte immer noch gern auf dem Boden ſeiner ſchleſiſchen Heimat. Es war nicht ganz gerecht, daß die Verfechter einer deutſchen Heimatkunſt, die um 1900 ihren Schlachtruf ertönen ließen, die „wieneriſchen Feinſchmecker“ nur drollig-zierlich fanden und ſich gegen Hauptmann wendeten. Sie empfanden Berlin, das ja freilich mehr und mehr amerikaniſche Lebensgewohnheiten annahm, wie einen Hort undeutſchen Weſens. Sie verdachten den Leitern und dem Publikum der Berliner Bühnen die Neigung, Kunſt aller Völker ebenſo eifrig, ja hingebungsvoller zu pflegen als die deutſche. „Los von Berlin“ lautete einer der Schlachtrufe der Heimatkunſt. Hauptmann war trotz mancher Rückſchläge doch der erklärte Liebling Berlins. So mußte er es jetzt entgelten, daß er ſeine Bewunderer nicht zu heimatlichem Kunſtgefühl anhielt. Daß er Jahr für Jahr mit einem neuen Stück auf der Berliner Bühne erſchien, empfand man wie Veräußerlichung ſeiner Kunſt. Als ob große Dramatiker es nicht längſt ſo gehalten hätten.

1900 ließ der ſchwerblütige und lehrhafte Elſäſſer Fritz Lienhard ſeine Streitſchrift „Die Vorherrſchaft Berlins“ erſcheinen, um dieſer Vorherr-

schaft ein Ende zu machen. Ein Jahr später wiederholte seine Fastenpredigt „Literaturjugend von heute" die gleichen Vorwürfe. Er klagte, daß Literatur Berliner Salonsache geworden sei. Nicht der Pulsschlag der Volksseele mache sich in unserer Dichtung fühlbar. Lienhard selbst entschied sich für das Volk gegen die Literatur, für Menschentum gegen den Künstler, für die Persönlichkeit gegen die Technik. Ihm schloß sich Hebbels unmittelbarer Heimatgenosse, der Wesselburener Adolf Bartels, an.

Die Heimatkunst zielte zunächst auf örtliche Auseinanderlegung der deutschen Dichtung. Im Gegensatz zu Frankreich war es immer Deutschlands Brauch, aber auch Deutschlands Stärke gewesen, daß sein geistiges Leben und seine Kunst sich nicht auf eine große Hauptstadt eingeschränkt hatten. Berlin erhob auch, so wichtige Anregungen seit dem 18. Jahrhundert von Berlin auf geistigem und künstlerischem Gebiet ausgegangen waren, bis 1871 nicht den Anspruch, die Führung allein in die Hand zu nehmen. Der neuen Reichshauptstadt kam zu Hilfe die ausgesprochene Neigung des Naturalismus, seine Dichtungen auf dem Boden einer Weltstadt anzusiedeln. Dann hatte sich Berlin zuerst zum Naturalismus bekannt; Berliner Bühnen, die neben und nach Ibsen dem deutschen Naturalismus sich öffneten, hatten schauspielerisch so Ausgezeichnetes geleistet, daß die altberühmten Theater Deutschlands, sogar das Wiener Burgtheater, sich überflügelt sahen. Bald wurde es notwendig, nicht nur als Dramatiker sich zuerst in Berlin zu bewähren, ehe auf Anerkennung an anderer Stätte gerechnet werden durfte. In Berlin waren die wichtigsten Verleger und die großen Zeitschriften zu Hause, die sich der jüngsten Dichter annahmen. München wahrte noch einige Selbständigkeit. Allein das neue Wien des Impressionismus ließ seine Schöpfungen lieber in Berlin als daheim erscheinen. Dem Zug der Zeit nach einer Mechanisierung des Lebens kam der Berliner Betrieb entgegen. Ist doch Mechanisierung nirgend auf deutschem Boden so unbedingt durchgedrungen wie in Berlin. Dichter Berlins, die zur Kritik ihrer Zeit neigten, verrieten selbst, wie mechanisch das Literaturleben betrieben ward, und erweckten den Anschein, daß Geschäftskniffe wichtiger seien als ehrliches Können.

Im Kampf gegen die unabwendbaren Mißstände, die sich in dem übereilig emporsteigenden Berliner Literaturleben zeigten, wiesen die Vorkämpfer der Heimatkunst mit Recht auf die alten und guten Quellen deutscher Dichtung hin. Freilich entgingen auch sie nicht der Gefahr, die immer eintritt, wenn gegen eine Dichtung, die im Wettkampf mit der Weltliteratur

zu hohen Zielen strebt, volksmäßiges Dichten gefordert wird: ein Herabsteigen ist zu bemerken, Zugeständnisse künstlerischer und gedanklicher Art treten ein, die Ansprüche an die geistige und seelische Kultur werden eingeschränkt. Mit voller Schärfe hatte einst Wilhelm Schlegel diese Einbußen gekennzeichnet, als er von seinem geliebten und verehrten Lehrer G. A. Bürger zu berichten hatte und von dem Wunsche des Sängers der „Lenore", Dichtungen zu schaffen, die dem deutschen Volke in seiner ganzen Breite, aber auch bis in die tiefsten Schichten hinab verständlich wären. Schlegel hatte nicht verschwiegen, wie sehr Bürger durch solche Absicht sich selbst auf eine absteigende Bahn gedrängt habe. Die Heimatkunst legte freilich weniger Wert darauf, zum ganzen Volk zu sprechen, als das ganze Volk sich aussprechen zu lassen. Allein um ihrem Grundsatz treu zu bleiben, hatte sie viel zu berichten, was allgemeinmenschlich von geringer Bedeutung war. Sie versinnlichte die seelische Eigenart von Deutschen, die bis dahin wenig oder gar nicht beachtet wurden. Sie trieb daher Seelenerforschung noch zu einer Zeit, als sich deutsche Dichtung der Psychologie allmählich zu entschlagen begann. Sie ging nur bewußt von der Seele des einzelnen zur Seele des Volks und seiner Stämme weiter, trieb weniger Individualpsychologie als Völkerpsychologie. Das diente immer noch den wissenschaftlichen Absichten, die von Zola der Dichtung zugewiesen worden waren.

Die Heimatkunst förderte einen Mißbrauch, den sehr einsichtig schon Turnvater Jahn in seinem „Deutschen Volkstum" von 1810 gegeißelt hatte. Er eiferte gegen deutsche Landsmannschaftssucht und deutsche Völkleinerei, gegen den Aberglauben, die eigene Erdscholle für ein Volksgebiet anzusehen und die andern Mitvölker und Invölker des Gesamtvolks nebenbuhlerisch anzufeinden. Jeremias Gotthelf, im besten Sinn des Wortes gewiß ein Heimatkünstler von hohem Rang, traf mit Jahns Vorwürfen fast wörtlich überein, als er 1846 „Jakobs, des Handwerksgesellen, Wanderungen durch die Schweiz" vorlegte. Jakob ist unglücklich, weil wenige Tagereisen von seiner Heimat die Würste schon anders riechen, das Bier schon anders schmeckt; und was anders ist, findet er grundschlecht.

Bartels übertrug die Landsmannschaftssucht sogar in die Darstellung der Geschichte deutscher Literatur. Er sah alles vom Gesichtswinkel Wesselburens. Ihn begünstigte, daß der große Wesselburener Hebbel, auf den er sich immer berief und dessen Werturteile ihm unbedingt für richtig galten, zu höherem Standpunkt hinaufgestiegen war. Die kraftvolle Einseitigkeit Hebbels, die notwendig zu ungerechten Urteilen führen mußte, schien Bartels

nicht zu stören. Otto Ludwig, der doch dem Glaubensbekenntnis eines Vorkämpfers der Heimatkunst bestens entsprechen sollte, litt in Bartels' Betrachtung unter Hebbels Verurteilung. Die unleugbare Tatsache, daß ein großer Teil der Dichter, die seit 1885 an einer Umgestaltung der deutschen Literatur tätig waren, dem Judentum entstammte, wurde von Bartels zuerst aufgezeigt. Leider nahm er die hochwichtige Frage nur vom Standpunkt der Ablehnung alles jüdischen Geists und versagte sich selbst durch solche unbedingte Verneinung tiefere Einsicht in ein neues Problem deutscher Kultur, das ernste Beachtung und bedachtsame Ergründung fordert. Überdies verfiel Bartels bei der Feststellung des jüdischen Anteils an der deutschen Dichtung (ein guter Teil seiner dichtungsgeschichtlichen Arbeiten beschäftigt sich nur mit dieser Frage) in seltsamste Irrtümer, nahm Persönlichkeiten nichtjüdischer Abkunft für Juden und blieb unsicher, wenn es sich um ausgesprochene Vertreter jüdischen Geists handelte.

Bartels selbst gab das Dichten bald ganz auf. Lienhard rang mit wenig Erfolg um Anerkennung. Stärkere Begabungen setzten die Heimatkunst durch. Ja sie hatten ihr schon Anerkennung verschafft, als Lienhard und Bartels das Kampfwort Heimatkunst stifteten. Merkwürdig bleibt sicherlich, daß überhaupt Heimatkunst wie eine neue Heilslehre seit 1900 verkündet werden konnte, während nicht nur aus dem Zeitalter des ältern deutschen Realismus, sondern auch schon aus jüngster Vergangenheit, etwa in den Dichtungen von Klara Viebig, tüchtige Leistungen einer Heimatkunst vorlagen. So sei auch hier der Begriff Heimatkunst nicht eingeengt auf die kleine Partei, die dem Worte Heimatkunst stärkeren Klang lieh, sondern ausgedehnt auf alle Dichtungen gleicher und verwandter Richtung. Bestätigt und gestärkt wurde diese Richtung allerdings durch Lienhard und Bartels. Sie gewann nach 1900 an Umfang und Verbreitung.

Die Heimatkunst stand ungefähr auf dem Standpunkt Raabes. Sie führte noch bewußter ins Enge kleinerer Gebiete deutschen Bodens. Sie mied gleich ihm die großen Städte. Auch sie fahndete nach deutschen Menschen von eigenwüchsiger Prägung. Aber sie verknüpfte den Menschen enger mit seiner Umwelt. Sie begünstigte alle Dichtung, die den Erdgeruch einer einzelnen deutschen Landschaft hatte. Ihren Wünschen entsprach, daß schweizerische Erzähler fortan von Kellers eidgenössischer Art übergingen zu Versinnlichung der Sonderheiten von Kantonen, ja von Städten der Schweiz. Die humoristische Wendung, die — etwa von Reuter oder auch von süddeutschen, zunächst von bayrischen Dichtern — heimatlicher Dichtung

gegeben worden war, genügte nicht mehr ganz. Provinz für Provinz wurde von ernster, ja feierlicher Heimatkunst hinzugewonnen. Mundartliche Wendungen drangen immer zahlreicher in die Sprache der Dichtungen ein. Besonders machte sich das nördlichste Deutschland geltend. Was Storm gelegentlich versucht hatte, wurde zu dauernder Übung: die Ergründung der schwerblütigen norddeutschen Seele, zunächst des Innenlebens der Anwohner des Meeres. Gustav Frenssens Roman „Jörn Uhl" von 1901 stellte mit den Hunderten seiner Auflagen den lautesten Erfolg solcher Heimatkunst dar, fand allerdings bei Bartels scharfe Ablehnung. Kernhaft deutsches Fühlen wurde von der Heimatkunst mit dem ganzen Reichtum seiner eigenwilligen, oft ungebärdigen Züge ausgeschöpft wie noch von keiner andern Richtung.

Minder erfolgreich blieben die Versuche der Heimatdichter, altheimische deutsche Stoffe für ihre künstlerischen Absichten zu nutzen. Waren diese Stoffe doch meist örtlich nicht so enge umgrenzt, wie es den Wünschen der Heimatkunst entsprach. Es war nicht viel gewonnen, wenn Luther wegen seines Aufenthalts auf der Wartburg ganz in thüringische Luft getaucht wurde. Drohte ja überhaupt der Heimatkunst die Gefahr, daß sie den Eigenton einer Landschaft an sich schon für einen künstlerischen Vorzug nahm. Sie brachte vielfach Provinzielles, nicht weil es neu war und fesselte, sondern hielt das Provinzielle für unbedingt wertvoll, auch wenn es, vorgetragen mit naturalistischer Breite, nur ermüden konnte.

Im Gegensatz zu der Entwicklung des Impressionismus und zu den Versuchen, ihn zu überwinden, drehte es sich in der Heimatkunst weniger um Fragen der künstlerischen Form als um Fragen des Stoffes. Heimatkunst ließ sich impressionistisch und nichtimpressionistisch treiben. Da auch sie auf Beobachtung eingestellt war, blieb sie notwendig den realistischen Gebräuchen treu. Da Form ihr minder wichtig erschien als heimatlicher Gehalt, übernahm sie unbedenklich das lockere Gefüge impressionistischer Dichtung. Zuweilen, und zwar vor allem in „Jörn Uhl" mischte sie gegensätzliche Stilarten und schlug jetzt den Ton Storms, ein andermal sogar den Ton der Nichtdeutschen Selma Lagerlöf an. Am liebsten entwickelte sie die Art eines deutschen Stammes an dem Lebensgang einer Persönlichkeit von ausgeprägter Stammesart. Der Erziehungsroman wurde daher besonders gern von den Heimatkünstlern gepflegt, ohne daß Fragen der Erziehung so stark sich betätigten wie in Goethes „Lehrjahren" und in deren langem Gefolge, etwa auch im „Grünen Heinrich". Es sollte Leben nur versinnlicht und nicht gedanklich gedeutet werden. Personenreich wie in Goethes und

in Kellers Roman war die Umgebung des Helden; galt es doch die Welt zu vergegenwärtigen, in der er sich bewegte. Von Zola, dem wegen der Lehre von der Anpassung die Umwelt seiner Gestalten, das Milieu, wichtig war, lernte auch die Heimatkunst ganz gerne.

Unleugbar glückten ihr sehr viele ihrer Versuche. Ja ihr dankt der deutsche Roman einen guten Teil seiner jüngsten Machtstellung. Es war überhaupt wie eine mähliche Beruhigung der rastlosen Bewegung, der Jagd nach Neuem, die seit dem Einsetzen des deutschen Naturalismus geherrscht hatte. Ein Ziel schien erreicht zu sein, an dem zu weilen es sich lohnte.

Doch so wenig wie der Neuklassizismus P. Ernsts brachte die Heimatkunst dauerndes Beharren. Das Chaos, das scheinbar zu Ordnung kommen wollte, fing unversehens noch machtvoller zu gären an. Die herbe Schärfe, mit der Bernhard Shaw, der Ire, und August Strindberg, der Schwede, der Sittlichkeit ihrer Zeit entgegentraten, wurde von Frank Wedekind noch überboten. Die Groteske erhob den Anspruch, aus ihrem Sonderleben herauszutreten und alle künstlerische Gestaltung zu bestimmen. Die flirrende und zitternde Bewegtheit des Impressionismus d'Annunzios oder Klimts erfüllte sich mit einer Kraft, neben der alle impressionistische Haltung schwach und weichmütig erschien. Grelle Gegensätze, ein stetes Unterstreichen, Übersteigerung des Tons, umstürzende Wucht der Gebärde setzten sich durch. Barock im strengsten Sinne des Wortes war das alles. Eine kaum erträgliche Spannung wurde dem Leser zugemutet. Was früher nur dem Schauerroman erlaubt schien, wurde künstlerischen Zwecken untergeordnet. Wieder begegneten sich Dichtung und Malerei. Und abermals bot das Ausland seine Unterstützung an. Sie wurde gern angenommen. „Futurismus" lautete das wichtigste der neuen Schlagworte. Es war in Italien für neue Malerei geprägt worden.

Ausdruckskunst

Die barocke Kraftgebärde führte bald hinaus über allen Anschluß an die Wirklichkeit. So naturalistisch sie zuerst tat, lag ihr doch nicht viel an Beobachtung. Ihr eigentliches Feld war die Vision. Doch die übernatürlichen Gesichte stiegen nicht wie im Zeitalter des Symbolismus überwältigend aus dem Unbewußten empor. Sie wurden zu gewollter Leistung des Geistes. Nun war die Zeit reif für die bewußt unwirkliche, aller Naturannäherung entrückte Kunst des Expressionismus, die auf dem Felde der bildenden Kunst zu den Dreieck- und Würfelgebilden des Kubismus weiterführte.

Mitten in diese Entwicklung brach der Weltkrieg hinein. Er zerriß die Bande, die bis dahin die jüngsten Deutschen mit ihren ausländischen Gesinnungsgenossen verknüpft hatten. Er lieh den Dichtungen der ersten Kriegszeit die wuchtige Sprache jüngster gesteigerter Barockkunst. Mit einem einzigen Schlage schien die gesamte deutsche Dichtung sich einzustellen auf laute Kriegsrufe. Man war überzeugt, einen gerechten Verteidigungskrieg gegen tückische Feinde zu führen, die seit langem Deutschland eine schwere Demütigung zugedacht hatten. Man war ebenso überzeugt, daß die Feinde mit Unrecht und in greifbarem Widerspruch zu einleuchtenden Tatsachen den Vorwurf erhoben, in Deutschland habe eine kriegslüsterne Kaste, habe der „Militarismus" allein die Zügel in den Händen und trage die Schuld am Kriege. Noch wer auf deutschem und besonders auf österreichischem Boden manches verbesserungsbedürftig befunden hatte, war sich jetzt vor allem der Größe des Erreichten bewußt und wollte es schützen und vor Untergang bewahren. Deutsche Kultur, deren Grenzen und Schwächen längst vielen kenntlich geworden waren, erschien jetzt wie etwas menschlich ungemein Wertvolles, wertvolier als die Kultur der Gegner. Jung und kraftvoll fühlte sich wieder der Deutsche und meinte, gegen abgewirtschaftete und zerbröckelnde Lebensgebarung zu kämpfen, wenn er sich mit Franzosen, Engländern und Russen maß. Er verdachte seiner jüngsten Vergangenheit, daß sie nur den Splitter im eignen Auge und nicht den Balken im Auge des Ausländers habe sehen wollen. Das Wort von Geibels „Heroldsrufen", daß am deutschen Wesen einmal noch die Welt genesen möge, entsprach völlig der Stimmung des Kriegsanfangs.

Solchem schier unerwarteten Aufschwung des völkischen Gefühls war es ganz unverständlich, wenn das feindliche Ausland, zunächst Frankreich, versicherte, es kämpfe für den Gedanken einer freien Menschheit gegen deutsche Machtgelüste, die diesen Gedanken bedrohten. Und weil dieses Schlagwort unverstanden blieb, unterschätzte der Deutsche die Macht des Leitgedankens der Feinde. Ihm war auch noch verborgen, daß der ehrlichen Absicht, die Größe der Heimat gegen den Feind zu schützen, nicht gleiche Werbekraft innewohne wie der Idee, in deren Dienst sich das gegnerische Ausland stellte, weder daheim noch draußen. Die Feinde sorgten auch ausgiebig dafür, daß ihre Auffassung der Lage allein ins Weite dringe. Der Deutsche sah sich plötzlich vor der Welt angeklagt als gewalttätiger Schädiger der Menschheit. Wirklich nahm eine ganze Welt von Mißgünstigen die Anklage wie bare Münze hin. Deutschland und dessen Bundesgenossen

bekämpfen schien ihr nicht nur aus Gründen der Politik, auch der Sittlichkeit die wahre Aufgabe des Augenblicks zu sein. Künftige Forschung wird viel Mühe haben, wenn sie entscheiden soll, welchen Anteil guter Glaube, welchen bloß geschicktes Hetzertum an diesen Gesinnungen hatte.

Die Not, die jäh über das Vaterland gekommen war, drängte auch Männer, die bis dahin das Wort Vaterland kaum in den Mund genommen hatten, zu unbedingten Bekenntnissen für die Heimat. Den Kriegern, die draußen ihr Blut opferten, sollte das erhebende Bewußtsein geschenkt werden, daß die Träger des deutschen Geistes mit ganzem Herzen hinter ihnen standen, bereit, ihnen seelischen Rückhalt zu leihen, zugleich die Größe und Bedeutung ihrer Aufgaben eindringlich darzulegen. In gebundener und ungebundener Rede ging der Aufruf zu unentwegtem Durchhalten aus der Heimat an die Front. Hier traf er auf starken Widerhall. Feldgraue, die an den ersten Schlachten teilgenommen hatten und dann, durch schwere Schäden, die sie sich im Kampfe holten, wieder in die Heimat zurückgeführt worden waren, berichteten von den gewaltigen Leistungen deutscher Soldaten und ihrer Verbündeten. Mehr und mehr jedoch setzte sich die Überzeugung durch, daß gedruckte Worte neben den Taten der Heere kaum noch von Bedeutung waren.

Die Kriegsliteratur, die anfangs ins Unermeßliche sich auszudehnen schien, ebbte allmählich ab. Lauter ließen sich jetzt die Gegner des Krieges vernehmen. Ihnen kam die schwere Schädigung zu Hilfe, die trotz allen Siegen der Mittelmächte in einem Krieg, dessen Ende weiter und immer weiter hinausrückte, dem Menschen und seinen geistigen Ansprüchen erwuchs, dann die traurige Entsittlichung, die durch die üble wirtschaftliche Lage der Mittelmächte erbracht wurde. Vor allem stellten sich österreichische Dichter auf die Seite der grundsätzlichen Kriegsgegner und Anwälte der Menschenversöhnung. Um den Wiener Schriftsteller Karl Kraus, der seit langem mit scharfsinniger Dialektik die schwachen Seiten aller herrschenden Tagesmeinungen befehdet und im Dienste dieser Aufgabe seine Zeitschrift „Die Fackel" herausgegeben, vielmehr zum größten Teil selbst geschrieben hatte, sammelten sich junge österreichische Dichter, die mit ihm dem Kriege widersagten. Sie zählten durchweg zum Expressionismus und wandten sich mit Kraus gegen die österreichischen Dichter der älteren Schicht, die im vaterländischen Sinne den Aufgaben des Kriegs gerechtzuwerden suchten. Zu Berlin erstand ihnen Bundesgenossenschaft auf künstlerischem wie auf politischem Boden in der Zeitschrift „Die Aktion", die seit 1911 erschien,

im Krieg mit voller Entschiedenheit auf die Seite der rückhaltlosesten Friedensfreunde und einer nichtvölkischen Politik trat. Ausdruckskunst und Kriegsgegnerschaft verknüpften sich enge miteinander.

Im Lager deutscher Kriegsgegner setzte sich mehr und mehr ein Bild von dem Zustand der Welt und Deutschlands durch, das den deutschen Ansichten vom Kriegsanfang gründlich widersprach. Wieder fing man nach altem deutschem Brauch an, die Dinge mit den Augen des Auslands zu sehen. Nicht bloß Schwäche, nicht bloß Zusammenbrechen der Nervenkraft war die Voraussetzung, noch weniger bloß vaterlandsfeindliche Absicht oder der Wunsch, einen gesicherten Unterschlupf zu gewinnen, wenn Deutschland den Krieg verlieren sollte. Vielmehr tat ein unwiderstehliches Bedürfnis mit, im Wirrsal des Augenblicks zu stichhaltigen Überzeugungen sich durchzuringen und alles aufzugeben, was wie Selbsttäuschung zu fassen wäre. Gerade weil Deutsche in der Stimmung des Kriegsanfangs Selbsttäuschung witterten, weil sie überdies erkennen mußten, wie nach einer langen Reihe deutscher Erfolge, die freilich zu keiner endgültigen Entscheidung führten, von einzelnen der vaterländische Aufschwung des Kriegsanfangs zu einer Überspannung des Gedankens der Machtpolitik weitergetrieben wurde, setzte jetzt in vollem Widerspruch zur anfänglichen Verklärung deutscher Zustände eine Prüfung ein, die schärfer war als alle ältern Versuche, Mängel des deutschen Wesens zu erkennen. Dieselbe deutsche Kultur, die zu Kriegsbeginn wie etwas Heiliges verherrlicht worden war, die damals um jeden Preis erhalten werden sollte (auch zum Heil der übrigen Welt), wurde niedriger und niedriger bewertet. Alte Anklagen erwachten zu neuem Leben. Sie wurden bald übertönt von neuen.

Wer wie Rathenau und dessen Gefolge von den Gefahren sprach, die durch die fortschreitende Mechanisierung sich ergaben, dachte nicht nur an deutsche Zustände. Diese Gefahren bestanden ganz so für die Feinde; ja für Amerika wohl noch mehr als für Europa. Dennoch klang es jetzt so, als sei vor allem Deutschland der Hort entgeisteter Mechanisierung, sei hier am wenigsten der geistbindende Materialismus überwunden. Gerade weil der Deutsche gern von seinem Idealismus rede, auf ihn poche, ihn gegen Nichtdeutsche ausspiele, stelle sich die Frage, wieweit echter Idealismus in Deutschland noch bestehe, wieweit das Wort Idealismus, durch langen Gebrauch abgenutzt, nur noch ein Schall ohne Inhalt sei.

Auch diese Frage war schon vor dem Weltkrieg aufgeworfen worden. Deutsche taten das; mit stärkerm Nachhall hatte der Franzose Romain

Rolland in seinem vielbändigen Romane „Jean Christophe“ (1904—12) die Veräußerlichung, ja die Stoffbegeisterung des sogenannten deutschen Idealismus enthüllt.

Romain Rollands Roman führt den Lebensweg eines deutschen Musikers vor. Züge Beethovens und Hugo Wolfs, des Wahlösterreichers und des geborenen Österreichers, sind verwertet. Mit unverkennbarer Absicht ist ein Vertreter der Richtung deutschen Schaffens gewählt, die im Ausland und besonders in Frankreich am vorurteilslosesten anerkannt und dort (aber auch von Deutschen) für das eigentliche Gebiet deutscher schöpferischer Begabung gehalten wird. Rolland möchte ja den Franzosen zeigen, von welcher Seite deutschen Wesens ihnen Befruchtung erstehen könne. Er erwartete solche Gewinne für einen sittlichen und künstlerischen Aufschwung Frankreichs nicht von der wirtschaftlichen Größe und von der politischen Macht Deutschlands, nicht von dem Deutschland, das er und andere zunächst als das Deutschland Wilhelms II. empfanden. Dieses Deutschland war in Rollands Augen dem gleichen stofflichen Hunger nach Macht und Besitz hingegeben wie alle übrige Welt. Deutschland aber hätte als Sieger von 1870—71 die Verpflichtung gehabt, den Besiegten einen bessern Weg zu weisen. Noch mehr: der Deutsche trage, längst dem echten Idealismus klassischer und romantischer Zeit entwachsen, einen Scheinidealismus zur Schau und belüge sich selbst, indem er mit der Gebärde des Idealisten weltlichste Geschäfte treibe. Vollends meint Rolland im öffentlichen Betrieb der Musik ein Zeugnis für die Veräußerlichung des deutschen Wesens zu entdecken. Und darum geht sein Held, der deutsche Musiker, nach Frankreich, so wie einst Richard Wagner in Paris einen Boden suchte, der seiner Kunst und seinem Können günstiger wäre.

Rollands Werk fand vor dem Weltkrieg in Deutschland günstigere Aufnahme als in Frankreich, obwohl es neben der Aufdeckung der schwachen Seiten deutschen Lebens auch den Versuch wagt, ein verborgenes Frankreich zu enthüllen, das besser sei als das allbekannte. Den Franzosen von heute mag es noch mehr verdrießen, daß Rolland trotz seinen Einwänden gegen deutsche ungeistige Haltung in seinem deutschen Musiker einen lebenspendenden Kraft- und Tatmenschen dem Franzosen zum Muster und Vorbild macht.

Begreiflich ist, daß Deutsche während des Weltkrieges und besonders in dessen erster völkisch beschwingter Zeit gegen Rollands Werk Einspruch erhoben. Jetzt kann ein deutscher Gelehrter wie der Würzburger Romanist

Walther Küchler dem Dichter „Jean Christophes“ nur in allem Wesentlichen rechtgeben. Er weiß, daß Deutsche längst mindestens ebensoscharf über den Scheinidealismus ihrer Landsleute urteilen, ja daß heute die Welt Wilhelms II. von Deutschen viel schärfer gebrandmarkt wird.

Nehmen doch Rollands Einwände nur auf, was schon in den ersten Jahren des neuen Reichs sorgenvoll von F. Th. Vischer vorgebracht worden war. Daß nicht erst das Deutschland Wilhelms II. sich solchen Einwänden aussetzte, wird auch durch Nietzsches Anfänge bewiesen. Wie wenig in der Zeit unmittelbar vor dem Weltkrieg Deutsche und besonders deutsche Dichter geneigt waren, ihre Landsleute und deren Lebensform nur in verklärtem Licht zu erblicken, erhärtet der Bremer Patrizier Gerhard Ouckama Knoop. Er formte in seinem Roman „Sebald Soekers Pilgerfahrt“ (1903) zwei Gestalten, den Titelhelden und den Freiherrn von Skarpl, die mit entgegengesetzten Mitteln, der eine erleidend, der andere spitz belächelnd, Zeugnis ablegen für das geistige Deutschland von einst und gegen das mechanisierte ihrer eigenen Zeit. Knoop erteilte beiden noch in andern Büchern das Wort, immer vornehm in seiner Ironie.

Wuchtiger traf gleiche Entscheidung des badischen Dichters Hermann Burte Roman „Wiltfeber, der ewige Deutsche“ von 1912, das Werk eines Mannes, der sich starken deutschen Gefühls bewußt ist. Es nennt sich die Geschichte eines Heimatsuchers und erzählt von dem Scheitern solchen Suchens. Nach langer Abwesenheit kehrt einer zurück in seine badische Heimat am Basler Rheinknie und erkennt wie Odysseus sein Vaterland nicht wieder. Entartet ist es an Haupt und Gliedern; den echten Deutschen aber bleibt in dieser Welt kein Raum mehr, in einem Lande, das erobert und unterjocht sei von fremden Gedanken und Künsten. Ist nach Burte Dichters Erdenwallen in Deutschland eine Kette von Demütigungen, so wird in Jakob Wassermanns Musikerroman „Das Gänsemännchen“ von 1915 (er entstammt doch wohl auch der Zeit vor dem Kriege) einem Berufsgenossen von Rollands Jean Christophe die heimatliche Umgebung noch viel reicher an Hemmungen. Weder Burte noch Wassermann setzen so viel Hoffnung auf künftiges deutsches Wesen wie Rolland, mögen beide Deutsche einander in ihrer Lebensauffassung noch so gegensätzlich sein. Völlig zur Karikatur wurde das Deutschland Wilhelms II. in Heinrich Manns „Untertan“, der 1918 erschien, aber schon 1914 fertig war. Als das Buch entstand, war es eine kühne Tat. Als es endlich hervortrat, wirkte es nicht bloß wie eine verspätete Spottdichtung, vielmehr als unterstriche es nur Selbstverständliches.

Nach dem Sturz Kaiser Wilhelms wußte der ärmlichste Philister viel zu berichten von der schlimmen Wirkung, die des Kaisers Lebensbräuche und Worte auf den Deutschen ausgeübt hätten. Dazu bedurfte es keiner Dichtung.

Der Stimmung jüngster deutscher Dichter entsprach durchaus das Zerrbild deutscher Kultur, das im „Untertan" sich enthüllt. Minder witzig als Mann, vielmehr mit dem Bewußtsein einer sittlichen Sendung und Aufgabe hielt der Expressionismus dem deutschen Zeitgenossen einen durchaus nicht verschönernden Spiegel vor. Er ging weiter. Nicht nur als Aufruf zum Umsturz trat expressionistisches Bekennen auf. Seine Träger taten mit, als die Umwälzung vom Ende 1918 und vom Anfang 1919 ihre letzten und äußersten Folgerungen zog. Mitglieder des Kreises der Aktivisten waren beteiligt an den Taten der unabhängigen Sozialdemokratie und des Spartakismus in München. Gustav Landauer und Ernst Toller schlossen sich dem Führer Kurt Eisner an, der ja seinerseits dem Geist zum Siege verhelfen wollte.

Seit langer Zeit war der Schriftsteller, der mit Fragen der Kunst sich zu befassen gewohnt ist, war schon gar der Künstler selbst nicht zu tätigem Anteil an der Politik des Tages gelangt. Er hatte es mit Absicht vermieden. Ein besonderes Kennzeichen des Expressionismus wie der Umwälzung vom Ende 1918 ist, daß scheinbar Längstaufgegebenes wieder auftauchte und daß Denker wie Eisner, Dichter wie Toller die Wege deutscher politischer Entwicklung bestimmen wollten. Auch im Ausland ersteht Verwandtes. D'Annunzios Betätigung im Weltkrieg, dann sein Zug nach Fiume haben trotz allen beträchtlichen Unterschieden, die zwischen d'Annunzio, seiner Kunst, seinem hochgemuten Vaterlandsgefühl einerseits und dem Wesen und Gebaren der Expressionisten anderseits bestehen, mit dem Streben der expressionistischen Vorkämpfer das eine gemein, daß für den Künstler das Recht beansprucht wird, die erregte Menge in seinem Sinn zu lenken und mit ihrer Hilfe einen neuen politischen Bau aufzurichten. D'Annunzios Unternehmen mochte wie immer enden, man mag wie immer über dieses Unternehmen urteilen, es bezeugt doch die Macht, die auf dem lange nicht betretenen Gebiet der Künstler auszuüben vermag.

Wie Toller es meinte, erzählte in einem lebensvollen Hefte nach Tollers Verurteilung Stefan Großmann. Eisners Andenken wurde von seinen Gesinnungsgenossen geehrt durch eine Sammlung seiner Schriften, die nach seiner Ermordung bei Paul Cassirer erschien.

Der Aktivismus als politische Losung hatte sich vor dem Umsturz nur in beschränktem Maße vernehmlich machen können. Franz Pfemfert begnügte sich, neben seiner Zeitschrift ein „Aktionsbuch" mit Beiträgen von Dichtern und Künstlern der Ausdrucksrichtung vorzulegen. Kurt Hiller begann ein Jahrbuch „Tätiger Geist". Nach dem Umsturz trat, herausgegeben von Alfred Wolfenstein und mit Beiträgen der Mitarbeiter von Pfemferts und Hillers Sammelbüchern „Die Erhebung" hervor, bezeichnet als „Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung". Die Überschrift soll wohl den Zusammenhang mit den Zeitereignissen festhalten. Es ist weit mehr ein Programm expressionistischer Kunst mit Belegen aus Lyrik, Drama und Erzählung als ein politischer Vorstoß. Es bezieht nicht nur Fritz von Unruh ein, auch Rainer Maria Rilke, ist also eine auf machtvolle Gesamtwirkung angelegte Heeresschau des Expressionismus. Kurt Hiller versucht hier eine „Ortsbestimmung des Aktivismus" zu geben. Er sieht die Bewegung, deren Ziele er bestimmt, noch in vorprogrammatischer Phase, setzt dann freilich hinzu, daß der Aufsatz schon im Juni 1918 verfaßt sei. Er entwickelt Zug um Zug, wie der Geist, der sich politisiert, auch eine vergeistigte Politik verlangt.

Über die politischen Taten der jüngsten Dichter wird künftig die Geschichte ihr Urteil zu fällen haben. Schon jetzt ist nicht zu verkennen, daß wie immer bei großen Umwälzungen neben echter Überzeugung auch äußerliche Nachahmung der Gebärden des wahren und berufenen Führers mittut, modesüchtige Anpassung an das jüngste Schlagwort. Überhaupt hat die Ausdruckskunst und alles, was mit ihr zusammenhängt, einen viel zu lauten Erfolg, als daß es nicht für viele, die ohne innere Überzeugung und ohne die seelischen Bedürfnisse neuen Menschentums eilig das jüngste Schlagwort mitsprechen, verlockend wäre, sich als Träger des Expressionismus aufzuspielen. In der langen Reihe künstlerischer Umwälzungen, die sich seit anderthalb Jahrhunderten abspielten, gab es jederzeit unechte Mitläufer. Sturm und Drang, Romantik, Junges Deutschland, Naturalismus, und wie die nachfolgenden Richtungen heißen: sie alle schleppten sich mit Gefährten, denen es nur um Ausnutzung der Marktlage zu tun war. Je nachgiebiger man, belehrt durch das Schicksal von Verneinern älterer kühner Vorstöße der Kunst, gegen Vorkämpfer des Neuen in jüngster Zeit geworden ist, desto mehr fühlt sich gewandter Geschäftsgeist gedrungen, dem Tageserfolg nachzulaufen. Warum soll auch der Kreis des Expressionismus, der über sein Zeitalter und über dessen Sittlichkeit den Stab bricht, allein gefeit sein gegen Genossen, die auf dem Standpunkt solcher verurteilungswürdiger Sittlichkeit

stehen? Warum sollte er verschont bleiben von Mitarbeitern, die alle Äußerlichkeiten des mechanisierten Betriebs auf expressionistischem Boden ins Werk setzen? Schon wirft die Gegenseite das spitze Wort von expressionistischem Schiebertum in den Kampf der Meinungen hinein.

Die politisierten deutschen Dichter aus dem Kreis der Ausdruckskunst setzten sich schon während des Weltkrieges zum guten Teil dem Vorwurf aus, daß sie den Feinden Deutschlands nach dem Munde redeten, ihr eigenes Vaterland dadurch schwer schädigten, ihm mindestens ein Glaubensbekenntnis aufdrängten, das grundsätzlich undeutsch sei, gewiß aber auch durch ihr Gehaben deutsche Widerstandskraft untergrüben. Thomas Manns umfangreiches Bekenntnisbuch „Betrachtungen eines Unpolitischen", das kurz vor dem November 1918 erschien, entwirft ein Bild (oder ein Zerrbild?) des „Zivilisationsliteraten", wie ihn Mann, der Gegner der Zivilisations-Entente und Anwalt einer echtdeutschen Kultur, nennt. Entente-korrekt fasse der Zivilisationsliterat den Weltkrieg als einen Kampf zwischen dem deutschen Säbel und dem Gedanken, zwischen deutscher Lüge und der Wahrheit, zwischen deutscher Roheit und dem Recht. Wer zu Deutschland hält, sei für den Zivilisationsliteraten ein Verlorener, ein Verräter am Geist. Der Zivilisationsliterat wünsche die deutsche Niederlage wegen ihrer geistigen Bedeutung und wegen der Folgen, die sie für Deutschland und für Europa mit sich brächte.

Ausdrücklich setzt Mann hinzu, daß er von den edeln Vertretern des Typus spreche, nicht von dem schreibenden, agitierenden, die internationale Zivilisation propagierenden Lumpenpack, dessen Radikalismus Lausbüberei, dessen Literatentum Wurzel- und Wesenlosigkeit sei.

Ein Zeugnis für die Spiegelung, die der Gegenwart ersteht im Kopfe eines bewußten Vertreters geistiger Artung von gestern. Mann ist nichts weniger als alldeutsch gesinnt. Mit den Zielen, die er sich selbst und dem deutschen Wesen steckt, wären Alldeutsche kaum einverstanden. In mehr als einem Zug trifft sein Buch überein mit der Auffassung Ricarda Huchs oder von Rudolf Pannwitz. Auch Mann vertraut auf das Chaotische im Deutschen, er rückt nur unbedingter von Frankreich ab als Pannwitz. Er ist überdies der Ansicht, daß der Deutsche grundsätzlich undemokratisch und unpolitisch sei. Am schärfsten scheidet er sich von den Denkern, die dem Deutschen neue Pfade in die Zukunft einer neuen und höhern Kultur zeigen wollen, durch seine Absicht, den Deutschen so zu belassen, wie er ist. Dabei

vergißt Mann nicht, wieviel Gegensätzliches und wieviel Widerspruch zwischen Deutschen besteht.

Manns „Betrachtungen" decken ohne Zweifel auch schwere Gebrechen im Verhalten des Deutschen der unmittelbaren Gegenwart auf. Als Ganzes sind sie ein sehr wertvolles Zeugnis für die geistige Art eines Trägers deutscher Gesinnung von gestern. Mutig ist es von Mann, sich so unbedingt zu solcher Geistesart zu bekennen. Etwas wie Mißgunst eines Schriftstellers, der sich von einer rasch vorwärtsdrängenden Zeit überholt fühlt, gegen die Berufsgenossen, denen der Augenblick lieber sein Ohr schenkt, spielt herein. Allein gerade von solchem Standpunkt tun sich unschwer tiefe Einblicke auf. Unleugbar hat die Entwicklung, die sich seit dem Erscheinen der „Betrachtungen" in Deutschland vollzieht, dem Betrachter Thomas Mann in vielem recht gegeben.

Manns „Betrachtungen" bestätigen, wohin heute deutsches dichterisches Gestalten sich wendet, indem sie sich auf die Gegenseite stellen. Sie bestätigen, wie wenig die Stimmung der ersten Kriegszeit von Dauer war. Wirklich geht auf deutschem Boden die dichterische Entwicklung nach kurzer Unterbrechung durch die Kriegsdichtung unentwegten Schrittes in der Richtung des Expressionismus weiter. Das Grelle barocken Kunstwollens herrscht nicht allein. Der Grundzug des Expressionismus, der Verzicht auf Vortäuschung der Wirklichkeit, setzt sich mehr und mehr durch. Zugleich aber ertönen unter dem schweren Druck der Zeit die Weckrufe des Geistes, der vom Expressionismus wieder in seine alten Rechte eingesetzt worden war, lauter und lauter. Die Dichter werden aus Beschauern wieder Bekenner. Sie greifen ins Metaphysische hinüber. Sie wollen der Welt aus schwerem Leid eine neue Weltanschauung erbringen.

Wesentliche Eigenheiten des sogenannten Expressionismus ergeben sich schon aus diesem Versuche, seine allmähliche Vorbereitung darzulegen. Er ist grundsätzliche Überwindung der Absichten des Impressionismus, er bedeutet zugleich, da der Impressionismus nur letzte Stufe einer Entwicklung ist, die schon früh im 19. Jahrhundert einsetzt, eine Abkehr von fast allen weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen, die dem größten Teil des 19. Jahrhunderts eigen waren.

Als Mach den Begriff von Wahrheit, die der Erkenntnis des Menschen zugänglich ist, in der Summe von Empfindungen feststellte, zwischen denen sich wissenschaftlich Beziehungen erbringen lassen, wehrte er sich ausdrücklich gegen die Annahme, man benötige im Hintergrunde doch wieder ein beob-

achtendes und handelndes Ich. Spöttisch erinnerte er an die Geschichte von dem Landwirt, der sich die Dampfmaschinen einer Fabrik erklären ließ und schließlich fragte, durch welche Pferde denn die Maschinen getrieben würden.

Der Dichter der Gegenwart zweifelt nicht länger, daß nicht das Echte sein kann, was als äußere Realität erscheint. Er fordert vielmehr, daß die Realität von uns geschaffen werde. Das Bild der Welt ist für ihn nur in uns selbst.

Die Eindruckskunst suchte der Vielgestaltigkeit des Erlebens möglichst nahezubleiben. Sie meinte ihr Ziel am sichersten zu erreichen, wenn sie den Augenblick künstlerisch festhielt oder sein rasches Verrauschen fühlbar machte. Der Ausdruckskunst ist der Augenblick entwertet; denn sie geht aufs Ewige.

Sie löst den Menschen los von dem Alltag seiner Umgebung. Sie befreit ihn von gesellschaftlichen Banden, von Familie, Pflicht, Sittlichkeit. Er soll nur noch Mensch, er hört auf, Bürger zu sein; er ist auch nicht bloß Weltbürger. Zwischen ihm und dem Kosmos steht keine Scheidewand. Das Kleinliche einer steten Auseinandersetzung mit dem Leben ist aufgegeben.

Zwecklos erscheint Erforschung der menschlichen Seele und der verschiedenen Lagen, in die sie im Widerspiel mit der Welt getrieben wird. Denn nicht die mannigfachen Stimmungen der Seele, sondern ein einziges großes Gefühl zum Ausdruck gelangen zu lassen, ist jetzt das Ziel. Dieses Gefühl ergibt sich nur der Ekstase. Psychologie aber war Sache der Analyse gewesen, hatte erklären wollen, während die Welt und Gott psychologisch nicht zu erklären sind. Der Ausdruckskünstler verläßt sich nur auf sein großes Gefühl. Es steigert sich zu Begeisterungen, die an Gott heranreichen, der nur unerhörter Ekstase des Geistes erreichbar wird.

So deuten Ausdruckskünstler sich selbst. Sie verraten die grenzenlose Befreiung, die unter ihren Händen dem Menschen ersteht. Eine schwere Last von Bedingungen fällt vom Menschen ab. Einst hätte man gesagt: der Mensch tritt wieder unmittelbar in Fühlung mit dem Absoluten. Das Absolute war seit Jahrzehnten derart in Verruf gekommen, daß selbst heute dieses Wort nur selten wieder ausdrücklich aufgenommen wird. Vielleicht schmeckt es den Ekstatikern zu sehr nach begrifflichen Denkvorgängen.

Sonst scheut jedoch die Ausdruckskunst durchaus nicht, Worte und Anschauungen wieder zu Ehren zu bringen, die zuletzt, ja schon während eines guten Teils des 19. Jahrhunderts nur noch spöttisches Lächeln wachriefen. Mit mutiger Hand verficht sie den Wert von Vorstellungen, die einst der Welt bedeutsam gewesen waren, einem wesentlich materialistischen

Lebensgefühl jedoch nur wie müßiges Gedankenspielzeug erschienen. Sie nimmt sittliches Bewerten wieder auf, sie will entscheiden zwischen gut und böse. Sie fühlt sich zur Richterin berufen. Sie kämpft für sittliche Zwecke. Sie mißachtet die lässige sittliche Haltung hoher und später Kultur, die noch vor kurzem Bewunderung wachrief.

Die Ausdruckskunst ist sich bewußt, daß sie Ahnen hat, daß sie nicht wie etwas unerhört Neues in die Welt hineintritt. Sie findet sich wieder in primitiver Religiosität, bei Ägyptern, Assyrern und Persern, in der Gotik, bei altdeutschen Malern, bei Shakespeare. Wichtig ist, daß sie Goethe nicht nennt, auffällig, daß sie ihrer Zusammenhänge mit Schleiermacher sich nicht bewußt ist.

Doch vielleicht erscheint die Art, in der auf Schleiermachers Wegen das Gefühl den Zusammenhang mit der Gottheit herstellt, dem Ausdruckskünstler immer noch zu rationalistisch, vor allem zu gedämpft. Zwar ist auch Schleiermacher ein Erbe Plotins, des späten Griechen. Plotin trug seine Überzeugung, daß die Gottheit nur in der Ekstasis zu erreichen sei, in die Jahrhunderte des Mittelalters und der Neuzeit hinein. Er wies germanischer Gefühlsekstase den Weg. Germanisch und ganz besonders deutsch ist die hohe Bewertung, die dem Gefühl in der Ausdruckskunst zugebilligt wird. Etwas Urdeutsches bleibt in der Ausdruckskunst daher bestehen, wenn auch ihre innere seelische Spannung dem deutschen Formgefühl, wie es im 18. Jahrhundert erfaßt worden war, widerspricht. Nur eine neue Sprache kann dem neuen Formwillen genügen. Vielleicht ist die künstlerische Absicht der neuen Dichtung bisher in Wortwahl und Satzbau überhaupt am stärksten zur Ausprägung gelangt. Das Jähe und Glühende der Ausdrucksdichtung läßt impressionistische Wortkunst, auch wo sie zu knapper Aussprache neigte, wie unbeseelt, ja kühl und teilnahmlos wirken. Dennoch wäre die neue Wortkunst kaum möglich ohne die Schule, die von deutscher Sprache in der Zeit der Eindruckskunst durchgemacht worden ist. Zuweilen greifen neuste Dichter wohl auch zurück zu der Wortgebung des 18. Jahrhunderts, zu der Dichtersprache Hölderlins etwa oder auch Klopstocks.

Vergessenes kommt überhaupt zu neuen Ehren, Dichter, die lange Zeit wenig beachtet worden waren, erleben eine Wiedergeburt. Umgekehrt treten viele in den Hintergrund, denen das 19. Jahrhundert unbedingt gehuldigt, vielleicht wird sogar mancher jetzt abgelehnt, weil ihn das 19. Jahrhundert für sich in Anspruch genommen und dabei einseitig gedeutet hatte. Es

ist eine Umkehr, wie sie seit dem Beginn unserer klassischen Zeit sich kaum mit gleicher Gewalt durchgesetzt hat, auch nicht in der deutschen Romantik.

Deutsche Romantik wollte nur die Form, die von Goethe erbracht worden war, weiterentwickeln, die Form, die sich minder fühlbar vom Leben abhebt als die Strenge der Renaissance oder die Wucht des Barocks. Letzte Folgerung aus solcher Absicht war die Eindruckskunst, die noch unmittelbarer dem Leben sich anschloß und auf eine Formung von selbständiger Bedeutung noch ausdrücklicher verzichtete.

Jetzt aber wird der Gegensatz von Leben oder Natur oder Wirklichkeit einerseits und Kunst anderseits wieder größer. Wendung zum Barock war der erste Schritt der neuen Dichtung. Das Wort Gotik wurde bald für ihre Deutung verwertet. Eine mächtige seelische Erregung stand im Hintergrund. Sie findet nicht Raum in den Grenzen, die seit Goethe dem Ausdruck deutschen Gefühls gezogen worden waren. Sie flammt heißer auf, sie wühlt sich tiefer ein. Wenn Goethes Form als deutsche Form angesprochen werden darf, so mag an jüngsten Gestaltungen etwas beteiligt sein, das heißer und jäher empfindet als der Deutsche. Allein diese gesteigerte Art des Fühlens findet sich im deutschen Klassizismus neben Goethe. Ist sie greifbar verwandt mit Matthias Grünewalds gotischem Formwillen, so ist sie auch einem urdeutschen Meister wie Albrecht Dürer nicht fremd. Hat doch Dürer den Typus des sogenannten zornigen Porträts geschaffen; er lieh Gesichtern geistige und seelische Spannung, nahm sie im Augenblick der Erregung, die Brauen gerunzelt, die Augen rollend. Er wollte das Letzte aus ihnen herausholen, er trieb zum Pathos hinauf. Ebenso drängen die Dichter heute ihre Menschen zur Ekstase hin.

Fühlbarer wird die Formung. Sie kann, aber sie muß nicht zum Ebenmaß der Antike und der Renaissance gelangen. Zuweilen ist es, als wollten sich die Wünsche des Neuklassizismus jetzt in einer Gestaltung von strenger Linienführung verwirklichen. In dem Werk des Schweizer Malers Ferdinand Hodler, das dem Expressionismus viel vorwegnahm, scheint eine Ebenmäßigkeit der Anordnung zu herrschen, strenger noch und berechneter als in der Kunst der Renaissance. Allein Hodler liebt es zugleich, Gestalten, die tektonisch in den Bildrahmen eingegliedert sind, etwas von der bewegten Gebärde des Barocks zu schenken. Näher noch liegt der neueren Kunst des ekstatischen Pathos die lockere Form des Barocks, die immer noch viel stärker sich verspüren läßt als die Form

Goethes. Sie steht dem Erleben ferner, sie ist weniger das künstlerische Abbild von etwas Einmaligem und ganz Persönlichem.

Weil der Reiz des ganz Persönlichen zu verblassen beginnt, rückt Psychologie ab von der bevorzugten Stellung, die sie bis vor kurzem in der Dichtung einnahm. Den Zielen des Neuklassizismus entspricht diese Entwertung der Seelenergründung. Auch die Ausdruckskunst will nicht länger Abzeichnung von Seelenvorgängen an die Stelle von künstlerischer Gestaltung setzen. Aber sie verzichtet deshalb vorläufig nicht auf Seelisches. Es wird nur minder zergliedert, als in starker Erregung ausgesprochen. Es gibt sich als Äußerung des Gefühls, nicht des berechnenden Verstandes. Fraglich kann noch erscheinen, ob Erforschung der Seele völlig in den Hintergrund treten oder nur in anderem Sinne getrieben werden soll.

Wissenschaftliche Philosophie neuster Richtung verficht den Wert reiner „antipsychologistischer" Logik. Ihr ist Logik eine formale, apriorische, demonstrative, von der Psychologie unabhängige Wissenschaft und die Grundlage aller wissenschaftlichen Erkenntnis. Edmund Husserl, der Schöpfer der „Phänomenologie", nennt in vollem Gegensatz zum Relativismus die Wahrheit wieder etwas Ewiges, erhebt sie wieder zu einer überzeitlichen Idee. Was wahr ist, ist an sich wahr. Wahr aber ist in diesem Sinne nicht die flüchtige Erkenntniserscheinung. Das Ich verfestigt sich in solcher Betrachtung von neuem. Es schwebt nicht über den Erlebnissen, es ist die Verknüpfungseinheit der Erlebnisse.

Das ist Weiterführung von Platon und Leibniz, Kant und Herbart. Aber es verzichtet nicht auf alle Psychologie, nimmt nur Psychologie vom Standpunkt einer Logik, die ihrerseits nicht von Psychologie beherrscht oder gar verneint wird.

Wie nahe die wissenschaftliche Wendung, die durch Husserl und seine Gesinnungsgenossen in der Philosophie erbracht wurde, zusammentrifft mit den letzten Wandlungen dichterischer Weltbetrachtung, bedarf keines näheren Erweises. Die Rolle, die in dem Weltbild des Dichters der Seele zufällt, dürfte sich daher künftig ähnlich gestalten wie die Rolle, die ihr von der neuen formalen Logik zugewiesen wird. Schon wurde Husserls Phänomenologie die philosophische Richtung der Ausdruckskunst genannt, wie Machs Relativismus die Philosophie des Impressionismus gewesen war.

In Prag kamen Husserl und sein Anhänger Max Scheler zu besonders starker Wirkung. Gut vorbereitet war der Boden durch Franz Bren-

tanos Schüler Anton Marty. Der Phänomenologie Husserls zugetan ist der Prager Dichterkreis um Max Brod und Franz Werfel, die Keimstätte eines guten Teils der Ausdrucksdichtung. Das bezeugt ein Kenner Prags.

Vorläufig steht allerdings eine Reihe jüngster Dichter noch von anderer Seite in enger Fühlung mit älterer Psychologie. Die Psychoanalyse des Wiener Nervenarztes Sigmund Freud hatte schon große Bedeutung für die Eindruckskünstler, vor allem für die Wiener. Einige Ausdruckskünstler arbeiten noch mit Freuds Psychoanalyse. Oder sie stützen sich auf Freuds Fortsetzer Alfred Adler. Wird dieser Zusammenhang bestehen bleiben? Es ist eine der vielen Fragen, die von jüngster dichterischer Entwicklung gestellt werden, jetzt aber noch nicht Beantwortung finden können.

Angesichts solcher Fragen eröffnet sich nur noch weiter die Fülle von Möglichkeiten, die in der neuesten deutschen Dichtung enthalten ist. Klärung kann nur langsam sich einstellen. Entscheidungen stehen bevor, sie werden so wenig ohne schwere Kämpfe zu erbringen sein wie die vielen anderen Entscheidungen, die der nächsten Zukunft im Schoße ruhen.

Zweites Kapitel

Lyrik und Versepik

Von Liliencron zu George

Innerhalb des Ablaufs neuster deutscher Dichtung hat die Lyrik eine hochwichtige Stellung. Mehrfach übernimmt sie die Aufgabe, zu neuen Zielen zu leiten und betritt als erste den Weg zu einer neuen Gestalt dichterischer Form und dichterischen Gehalts. Sie überwindet vor allem die Aschenbrödelrolle, die ihr um 1870 zugefallen war. Hatte sie doch nur noch für eine niedliche Nippsache gegolten; wenn dem kunstfremden Zeitalter Dichtung überhaupt als ein willkommenes, aber entbehrliches Mittel der Unterhaltung und Zerstreuung erschien, so meinte es vollends, der Lyrik ohne Einbuße entraten zu können. Vertonte Verse durften fast allein auf Zuhörer zählen. Meist behielt man nur den Namen des Künstlers, der sie in Musik gesetzt hatte.

Gleich der erste Vorstoß lyrischen Sangs in der Frühzeit des Naturalismus forderte für die Lyrik das Recht zurück, zu den ernstesten Anliegen des Menschen Stellung zu nehmen. Die „Modernen Dichtercharaktere" von 1885 tragen die Züge des rücksichtslos aufrichtigen, grellsinnlichen, auf gesellschaftlichen Umsturz bedachten Frühnaturalismus. Sie sind ein Zeugnis der Unklarheit, die damals noch herrschte bei der Beantwortung der Frage, wohin die neue Kunst ziele. Sie verlangen, daß Dichtung wieder ein Heiligtum werde, zu dessen geweihter Stätte das Volk wallfahrtet. Sie möchten die nach bestem Können gebildete und veredelte Persönlichkeit des Dichters rücksichtslos, wahr und uneingeschränkt zum Ausdruck bringen. Sie eröffnen zugleich Einblicke in das zeitgemäß angekränkelte Selbst des Dichters und in dessen tiefgreifende seelische Zerrüttung, dürstend nach Erlösung, aber bewußt, rettungslos den Wirkungen einer Verfallzeit ausgesetzt zu sein. Schon die Zusammenstellung der Mit-

arbeiter verrät, was für grundverschiedene Dichter, Anhänger des Alten und überstürzte Verfechter des Allerneuesten, sich, ungewiß über das eigentliche Ziel, zusammenfinden konnten. Nur ganz wenige der Genossen waren berufen, deutscher lyrischer Dichtung wirklich entscheidenden Anstoß zu geben. Arno Holz und Otto Erich Hartleben, abermals zwei künstlerisch grundverschiedene Naturen, hatten auch später noch etwas zu leisten. Karl Henckell gab die sozialrevolutionäre Haltung seiner Anfänge bald auf. Hermann Conradi, der Typus des umstürzlerischen Bohémiens mit den Zügen eines glücklich-unglücklich Begabten, zugleich ein erhitzter Verfechter mißverständlicher Wendungen Nietzsches, ging vorzeitig dahin. Sein übermächtiges Erleben drängte ihn zu Wagnissen künstlerischer Aussprache, an die in willigem Bekennen eigener Verirrung die Nachfolge Heines noch nicht gerührt hatte, auch nicht Grisebach. Sein Naturalismus ist indes noch durchaus Kunst der peinigenden Sinnlichkeit, nicht der getreu aufnehmenden Sinne, ist sittlicher Wahrheitsdrang, nicht Bedürfnis, die Welt in ihren kleinsten Zügen zu erschauen, berührt sich mit Zola oder mit den Russen nur in uneingeschränkter Aufnahme des Widerwärtigen.

Die Liste der Mitarbeiter des „Modernen Musenalmanachs", den 1891 Otto Julius Bierbaum begann, bezeugt die Klärung, die sich inzwischen vollzogen hatte. Neben Hartleben und Holz taten diesmal noch andere Lyriker mit, die wie Gustav Falke Dauerndes zu sagen hatten, vor allem zwei der Berufensten, Detlev von Liliencron und Richard Dehmel.

Schon war die Zeit erster frühnaturalistischer Bekenntnissucht vorbei. Aufgegeben war gesellschaftlicher Umsturz und trotzige Versinnlichung des Häßlichen. Liliencrons Kunst ist reichinstrumentierte Spiegelung feinabgestufter Eindrücke. Wie Wildenbruch war er einer der wenigen gewesen, die endlich der großen Kriegszeit künstlerisch gerecht wurden. Die erste Sammlung von Liliencrons Versen erschien indes erst 1883, als er selbst schon dem Schwabenalter nahe war. Seine „Gedichte" folgten 1889 nach. Sie wurden 1897 erweitert zu den beiden Bänden „Kampf und Spiele" und „Kämpfe und Ziele". Ganz anders als der leidenschaftliche Kämpfer Wildenbruch war er befähigt, den Reiz des Augenblicks zu genießen und — ein Genußmensch — ihn auszukosten. Er ist auf Erfühlen eingestellt. Aber dies Erfühlen ist so urgewaltig, daß es an der Wirklichkeit kein Genügen findet und sie verwandelt, steigert und übertrumpft. Dennoch wirken Liliencrons Dichtungen wie sorgsam nachgezeichnete, mit untrüglichen Sinnen beobachtete Wahrheit.

Er fügt wie die Droste Zug an Zug zu einem Heidebild zusammen, das sein scharfes Auge bezeugt und seine Fähigkeit, Gesehenes in treffende Worte umzusetzen. Das Zimmer, in dem er raschvorbeieilendes Liebesglück genießt, weist Stück für Stück seinen heimeligen alten Hausrat; das Ohr lauscht den lauten und leisen Tönen der nächtlichen Umwelt. Ein gemächlicher Ritt durch die Heide reiht Gesehenes, Gehörtes, körperliches Wohlgefühl, Schrittmaß der Bewegung so dicht aneinander, daß er sich wie eigenes Erleben nachfühlen läßt. Doch Liliencron ist zu heißblütig, als daß er nur auf Nachzeichnung ausginge. Er selbst nimmt in seiner Dichtung gern eine Gestalt an, die nur in seinen Wünschen, nicht in Wahrheit besteht. Als Infanterieoffizier machte er die Kriege von 1866 und 1870—71 mit. Im Liede aber sprengt er mit flüchtigem Huf seinen Reitern voran in den Feind. Noch seine „Kriegsnovellen" (1895), scheinbar echt bis ins kleinste, ein Abbild des Großen und des Kleinen, des Emportragenden und des Tiefbedrückenden, des Ernsten und des Humoristischen von Schlachtenerlebnissen, weichen beträchtlich ab von den wirklichkeitstreueren Aufzeichnungen seiner Tagebücher, sind künstlerische Umformung und nicht sorgsame Wiedergabe genauer Beobachtung, wie Zolas Lehre sie fordert. Völlig zum Gegensatz der kleinlichen Geldnöte, die ihn unaufhörlich quälten, werden ihm die Hauptgestalten seiner Romane, in denen er selbst steckt. Drang nach Wahrheit und Lust am Trug mischt sich in diesem Dichter, der vielen für einen phantasie- und kunstarmen Naturalisten galt und für einen leichtherzigen, wenig auf Formstrenge bedachten Gestalter. Er war vielmehr ein ungemein emsiger Feiler, der gern bei Platen in die Schule ging. Seine Handschriften sprechen für sein peinlich sorgfältiges, nimmermüdes Arbeiten und Umarbeiten. Kaum Heine hatte an ersten Entwürfen so viel zu bessern. Und wie Heines Schöpfungen wahren auch Liliencrons Verse den geheimnisvollen Reiz des Stegreifs. Sie erinnern unter allen Leistungen Gleichzeitiger am wenigsten an den Schreibtisch. Sehr richtig hat man ihn einen Freilichtdichter genannt. Es ist, als stünde Liliencron naturhaftem Leben näher als seine Zeitgenossen. Er erlebt wie ein Mensch, der sich festen Fußes auf urwüchsigem und von der Kultur nicht beengtem Boden bewegt, auch wenn er berichtet, was er in der Großstadt mitgemacht hat.

Voraussetzung ist inneres Feuer, grenzenlose Freude an stürmisch bewegtem Dasein, an Kraft, Leidenschaft, Blut, an Getümmel und Mord, an Wildheit und tosendem Zusammenprall. Seine Kriegsdichtung

funkelt in bunten Farben, sie klirrt von Waffen; Standarten flattern, Säbel sausen schneidend durch die Luft, der Boden dröhnt, Masse stößt auf Masse. Konrad Ferdinand Meyers Balladen waren ihm zu arm an Feuer und Blut, er vermißte geschwollene Adern und Gerassel in ihnen. Lieber war ihm Fontane, am nächsten verwandt aber Strachwitz. Die Schallkraft von Liliencrons Wortmusik liebt noch in seinen geschlossensten Balladen weniger ein episches Nacheinander als ein vielstimmiges, durch kehrreimartige Wiederholung sich steigerndes Rufen. Masseninstinkt, zu Ausbrüchen getrieben in einem außerordentlichen Augenblick, lebt sich aus in satten Wortklängen. Auch seine Dramen drängen zu verwandten balladenhaften Gebilden hin. In ihnen sollen ganze Völkerschaften aufeinanderplatzen. Aus der Welt der Ballade stammen die Gestalten dieser Dramen: Merowinger, Kaiser Heinrich VI., schleswig-holsteinischer Adel einer reckenhaften Vorzeit. Seine Erzählungen aus der geschichtlichen Vergangenheit wahren ebenso den Ton der Ballade, zuweilen auch der Chronik. Seine Romane verzichten wie seine Dramen auf Klarheit und Übersicht. Er bleibt in ihnen der Eindruckskünstler seiner Lyrik, die nicht etwas gedanklich Abgerundetes gibt, sondern in scheinbar zufälligem Nebeneinander musikalisch empfundene Ausschnitte aus dem Leben.

Ein Epos konnte für Liliencron von vornherein etwas Lockendes nur haben, wenn er an Dichtungen von der losen Bindung des „Don Juan" von Byron dachte. Liliencrons „kunterbuntes Epos in neunundzwanzig Kantussen", das er „Poggfred" überschrieb (die erste Auflage von 1896 enthält noch nicht alle Gesänge), ist gut romantisch ein Werk freischweifender Willkür. Episches wandelt sich grundsätzlich um in persönliches Bekenntnis. Eigenes Erleben gewinnt neue Spiegelung. Aber auch große Gestalten der Vergangenheit, die Menschen, mit denen sich Liliencron als Dichter und im Ringen um sein Weltbild auseinandergesetzt hatte, erscheinen in dem bunten Spiel dichterischer Laune; es hat genug Spannweite, sich an Gesichte vom Zug nach Golgatha oder vom jüngsten Gericht heranzugetrauen. Immer wieder aber geht des Dichters Weg zurück zu dem erträumten Dichterheim Poggfred, das fern von der Welt, ein Sehnsuchtstraum Liliencrons, mitten in norddeutscher Heide liegt, umgeben von Teich und Moor, von Knick und Torfbruch. Zuweilen donnert von fern das Meer. Am Strand der Ostsee in Kiel geboren, fühlte Liliencron sich dem Meere urverwandt, verspürte er in ihm eine gleiche Urgewalt, die sich nur widerwillig der Fessel fügt und sich, befreit, zügellos austobt. Eine kerngesunde

Kraftnatur, durchstürmte er in einer Zeit der kränklichen und Nervösen sein Leben. Es wurde in seiner Dichtung zu klangfroher Musik.

Der tönende und dröhnende Schritt seiner Verse, ihre jähe Bewegtheit und ihr strahlender und funkelnder Farbenzauber lockten viele zur Nachbildung seiner Wortkunst. Wenige trafen den Ton einer übermächtig gesunden Sinnlichkeit so glücklich, noch seltener verstand man, aus sinnlich starkem Gefühl heraus mit Liliencron dem Weibe, wär' es Bauerndirne oder Komtesse, ritterlich zu huldigen, es voll seelischen Zartsinns immer wieder wie ein von Gott geschenktes Wunder hinzunehmen und dabei nicht an Frische, an burschikosem Schwung einzubüßen.

Dehmels schwereres Blut gestattet sich nur selten leichtbeschwingten Liebesgang. Liliencron bleibt ewig jung in seinem Liebesgefühl. Dehmel ringt sich aus trüber Sinnlichkeit empor durch schwere Liebesnöte zu einem Gefühl des Durstes ebenso nach der Seele wie nach dem Blut des geliebten Weibes. Und in wechselreicher Formung der Liebeserlebnisse des Mannes wie des Weibes erstehen aus starkem Gefühl, aus Sehnsucht oder aus dem Bewußtsein glücklichen Besitzes, auch aus der Treue gegen die eine, die zur Untreue gegen die andere treibt, reinlyrische Sänge. Dehmel wahrt sich die Stärke eines Gefühls, das durch grübelndes und zergliederndes Denken hindurchgegangen ist. Ihm sind jedoch Weltanschauungsfragen so wichtig, daß er nicht leicht zu ungebrochener Versinnlichung einer Stimmung gelangen kann. Doch wenn in seinem Sang die Sinneseindrücke minder vorherrschen als bei Liliencron, so holt auch bei ihm Stimmung ihre zwingende Kraft aus Geschautem und Gehörtem.

Je reifer Dehmel wurde, desto strenger verurteilte er selbst das Zuviel des Gedanklichen, das seinen Erstlingen, den „Erlösungen" von 1891, zum Vorwurf gemacht worden war. Mit unerbittlicher Hand rodete er aus, was in seinen Schöpfungen seinem geläuterten Sein widersprach. Machtvoller setzte sich farben- und lichtfrohe Gegenständlichkeit durch. Der Rhythmus, dessen künstlerische Bedeutung von Dehmel immer bewußter begriffen wurde, gewann an Notwendigkeit, auch wo er ganz eigenwillig zu sein schien. Nur einzelne Züge, wie etwa die Vollständigkeit, mit der seine „Verwandlungen der Venus" (1907) alle Möglichkeiten der Liebe aneinanderreihen, verraten das klügelnde Ausdenken, das in ihm bis zuletzt neben einer unbezwinglichen innern Stimme bestand. Als scharfer Rechner bewährte er sich noch in seinem Drama „Menschenfreunde" von 1917.

Mit Willen möchte er die Gegensätze Schauen und Denken in sich vereinen, Realist und zugleich Idealist sein, Sensualist und Spiritualist, Empiriker und Metaphysiker, Naturalist und Symboliker. Geisteskraft will sich wahrnehmbar ausgestalten. Er bejaht das Leben so unbedingt, daß ihm Nietzsche, den man zu seinem Wegweiser hat machen wollen, wie ein rückständiger Pessimist wegen seiner Methode der Dekadenzspürerei erscheint. So tief er dürsten kann, will er alle Lust ergründen; aber er bleibt bei diesem heißen Begehren nicht stehen, es ist ihm nicht etwas selbstverständlich Berechtigtes. Er unterwirft es strenger Prüfung, er will es geistig adeln. „Lust werde sich göttlicher Pflicht bewußt", fordert er. Diese göttliche Pflicht gewinnt zeitweilig bei ihm Züge gesellschaftlichen Mitleids. Nur soll das Gehirn auch an solcher Stelle sich nicht vom Herzen überwinden, die Kraft sich nicht von Gefühlen beugen lassen. Nicht die andern haben das erste Anrecht; die eigene Persönlichkeit zu höchsten Zielen zu leiten, bleibt Dehmels eigentliche Aufgabe. Hier trennt er sich von dem unbedingten Altruismus der Jüngsten, so sehr er sich sonst wegen seiner Neigung, Fragen sittlichen Verhaltens dichterisch zu erwägen, den Absichten allerneuster Dichtung nähert. Er war wie nur wenige unter den älteren berufen, auch den Überwindern des Impressionismus noch zur Seite zu stehen.

Liliencron genoß Dehmels Dichtungen, unbekümmert um ihr gedankliches Schwergewicht, „wegen ihrer klaren Handgreiflichkeit". Er war der Freund des Kunstgenossen, der selbständig seinen Weg ging. Gustav Falke stand beiden nahe. Unbedingter als andere gab er zu, daß Liliencron ihn „auf den rechten Weg gewiesen" habe. Er traf zuweilen sogar Liliencrons Worte und Rhythmen. Dehmel machte Falke auf dessen eigenen Ton aufmerksam und empfahl ihm, der ein realistischer Gemütsmensch sei, sich nicht auf die Pfade des phantastischen Lustmenschen Liliencron zu wagen. Er bezeichnete Falke ebenso richtig als elegischen Realisten. Falke ging — wie er selbst es nannte — vom Malerischen zum Dichterischen weiter, vom Blendenden zum Schlichten, vom Lauten zum Stillen. Das ruhige Glück des eigenen Herds sprach er als Gatte und Vater aus, ein minder leidenschaftlich bewegter Nachfahr von Storms Gemütslyrik. Es war gute und reine Kunst in altem Sinne. Zartempfundene Gemütserlebnisse gelangen in wenigen Worten zu so notwendigem Ausdruck, daß es scheint, sie könnten nicht anders gesagt werden.

Bewußter Neuerer war und blieb Otto Julius Bierbaum. Für die neuentdeckte Bühne des Überbrettls taugten seine leichtbeschwingten Verse

gut, sei's in wohlberechnet ausdrucksvollem Vortrag, sei's in anspruchsloser Vertonung. Ihr Rhythmus hat etwas vom Tanz. Aber war es wirklich nötig gewesen, über Baumbach und über Julius Wolff den Stab zu brechen, wenn Bierbaums Sänge, die abermals bei der Vagantenpoesie und ihren Kehrreimen in die Schule gingen, wie neue Offenbarungen hingenommen wurden? Dieser Neuerer war ein geschickter Anempfinder, der zur Not auch den Ton von Matthias Claudius traf, im übrigen alle Stile vom Minnesang des deutschen Mittelalters, von den Liedern der Goliarden und der Studenten, des Rokokos und der Biedermeierzeit bis zu den Versen seines Freundes Hartleben parodierte und leichtem Genusse zugänglich machte.

Bierbaum liebt Liliencrons lärmende Gebärden, aber, lange kein so kraftvolles Temperament, dämpft er sie zu gefälligem Spiel. Auch bei Karl Busse und Ludwig Jacobowski liegen Liliencrons leuchtende Farben wie unter einem Schleier. Beide sammelten gern Schöpfungen ihrer Sangesgenossen und legten sie, zu einem Strauß gebunden, der Mitwelt vor. Sie suchten ihr persönliches Verhältnis zu den Dichtern zu bestimmen, die durch sie der Allgemeinheit nähertraten. Jacobowski erwarb sich besondere Verdienste um die Wiedererweckung der deutschen romantischen Lyrik. Daß beide vielfach an den Sang anderer in ihren eigenen Gedichten anknüpften, daß Geibel für Busse, die Schlichtheit des Volkslieds für Jacobowski eine Höchststufe des Lyrischen bedeutete, bezeugt, um wieviel wichtiger ihnen war, gutes Altes zu bewahren, als um jeden Preis neue Wege zu suchen; etwas Epigonenartiges haftet an ihren Liedern.

Auch Hartleben war kein unbedingter Umstürzer alter lyrischer Bräuche. Wie sehr es ihn auch sonst trieb, mit witziger Ironie das Gehaben der Gewohnheitsmenschen ins Lächerliche zu ziehen, seine Lyrik trumpft selten auf und wagt nur dann und wann die Purzelbäume, die er dem Philister zum Trotz sonst gern schlug. Hartleben machte bei studentisch aufgeknöpftem Sang mit Bierbaum nicht halt. Mit entzückend leichtem Frohmut sang er von seiner Lore, als ob er kunstlos nur sein Glück ausplaudern wollte. Doch der zielsicher treffende Erzähler kleiner wohlberechneter Geschichten, die humorvoll spotten, erhob sich in einigen Liedern zu den Höhen starkgefühlter Erlebnislyrik, zu Worten von sorgsamer künstlerischer Prägung und von echtmenschlichem Gehalt. Ein Meister reiner Lyrik, verdichtet er starke innere Erlebnisse zu wenigen Versen, die dem Seelenvorgang nur so viel Natureindrücke gesellen, daß sie die Stimmung scharf umgrenzen, nicht wie gewollte Eindruckskunst berühren. Glühende Sinnlichkeit wird durch seine

Wortkunst geadelt. Tief bohrende und wühlende Leidenschaft allein lockert die Form und strömt in breiterem Fluß sich aus. Aber noch bleibt leuchtende Klarheit bestehen, die „edle Einfalt", die dem deutschen Klassizismus Gesetz war und allem gesuchten Ästhetentum entgeht. Solche klassische Selbstverständlichkeit sticht stark ab von der gleichzeitigen Lyrik anderer, die entweder in einem auffällig gewählten Gewande sich gefiel oder es mit dem bequemen Hausrock vertauschte.

Manieriertheit war das sicherste Mittel, Beachtung zu finden. Schon Liliencrons ganz persönlicher Ton schenkte ihm eine zwar lange bestrittene, aber leichtbemerkbare Sonderstellung. Viel eigenwilliger gab sich Arno Holz. Dem zähen Ostpreußen war ein künstlerisches Problem stets auch eine Frage des Willens. Er kann, was er will, kann auch in einer recht umfänglichen Sammlung den schlüpfrigen Ton des 17. Jahrhunderts parodistisch festhalten. Holz nahm die Frage lyrischer Form von einer neuen Seite. Seine Neigung ging ja immer auf Erneuerung der Mittel dichterischen Ausdrucks. Ihm erschien, nachdem er selbst anfangs Geibel zu seinem Führer gewählt hatte, die Durchführung gleich langer, durch den Reim gefesselter Verszeilen und Strophen wie unerträglich eintöniges Geklingel. Noch den freien Rhythmen sagte er unnötiges Pathos nach. In reimlosen, ungleich langen Verszeilen, die nur sinngerechter, gedämpfter und doch dichterischer Ausdruck sein wollen, brachte er seine Eindrücke, die von der äußeren Schale der Erscheinungswelt mehr und mehr zum innern Gesicht und dann zum Gedankenerlebnis weitergingen. Holz ordnete in diesen ersten Versuchen neuer Rhythmik lyrischen Sang den Absichten der gedämpften, ganz persönlichen deutschen Form Goethes unter. Da verschwand tatsächlich jede Entfernung zwischen Leben und Gedicht. Da gab es keine vorgeprägte Gestalt, die immer wieder von neuem abgewandelt würde. Allein Holz blieb an dieser Stelle nicht stehen. Wie schnell aus deutschem Formgefühl heraus ein Dichter sich zu der gesteigerten Form des Barocks wenden kann, bewähren die spätern Versuche von Holz. Die Form seiner Büchelchen „Phantasus" aus den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde von Holz in dem mächtigen Bande „Phantasus" von 1916 weitergestaltet. Nun erhielt der einzelne Satz eine unerhörte Spannweite. Er reicht zuweilen über viele Seiten. Das entspricht den Überspannungen des Barocks und bezeugt, daß Holz zu den Barockstimmungen der Gegenwart sich weiterbildet. Freilich erzielte neben ihm und im Widerspruch zur Wortgebung des neuen „Phantasus" jüngste Lyrik eine andere Gestalt des Barocks: ausrufartige

Kürze des Satzes. Gotische Maßlosigkeit aber herrscht hier wie in „Phantasus". Kaum Übersehbares häuft sich in unermüdlich vorwärtsstürmenden Sätzen auf, aus einem Satze entwickelt sich in enger Verschlingung ein Knäuel anderer Sätze. Das betäubt und überwältigt. Es läßt die Frage nach dem dauernden Wert solcher Kunststücke offen. Es ist gleich der Mehrheit von Holz' Schaffen kühnes Experiment, gewagt aus dem Bewußtsein eines Wegebahners.

Verzicht auf den Reim war in neuerer deutscher Dichtung nichts Ungewohntes. Schon das frühe 18. Jahrhundert hatte ihn, bedrückt durch den eintönigen Klingklang deutscher Alexandriner, verworfen. Klopstocks fast völlig reimlose Dichtung ist der stärkste künstlerische Ausdruck solchen Reimhasses. Von Klopstock gingen auch die deutschen Versuche aus, den Vers von strenger Rhythmik zu befreien. Er selbst dachte an Pindar und an altgermanische Verskunst, traf indes näher zusammen mit der Bibel und mit dem sogenannten Ossian, der Erneuerung altgälischen Gesangs durch James Macpherson. Freilich gab sich das klopstockische Silbenmaß, die freien Rhythmen, ausdrücklich als gesteigerte Wortgestalt feierlicher und getragener Stimmung. Um nicht mit ungebundener Rede verwechselt zu werden, griffen die freien Rhythmen auch in Goethes oder Hölderlins Hand zu schwungvollen Wendungen; Goethe gewährte ihnen eine feierliche Gebärde, die ihm sonst fremd ist. Wer schlichtere Worte in freier Rhythmik brachte, wurde — wie Tieck, dem nichts ferner lag als Pathos, — verspottet. Heines Nordseebilder ließen in humoristischem Lichte überstiegene Feierlichkeit und trockene Prosa innerhalb freirhythmischer Dichtung wechseln und nutzten den Gegensatz, um getragene Stimmung echt heinisch jäh abzubrechen. Inzwischen war unter dem Namen Streckverse oder Polymeter an Stelle gebundener Rede, die sich der Freiheit ungebundener Rede nähert, eine Prosa von rhythmischen Eigenheiten durch Jean Pauls „Flegeljahre" versucht worden.

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts trat freiere Rhythmik zurück hinter festere metrische Bindungen, ebenso wie Verzicht auf den Reim nur der Nachbildung antiker Maße zugestanden wurde. Das war weniger ein Zeichen zunehmender als verschwindender Teilnahme an Fragen künstlerischer Form; es war mindestens ein epigonenhaftes Erstarren. Freiligrath, selbst ein Träger kräftiger Rhythmik und überkräftiger Reime, aber ein kundiger Verdeutscher und glücklicher Entdecker auf dem Felde neuer ausländischer Dichtung, mußte die Form des Amerikaners Walt Whitman wie etwas ganz

Unerhörtes zu rechtfertigen suchen, als er 1868 Proben aus dessen Dichtungen vorlegte: Zeilen wie Verse abgesetzt, aber doch keine Verse; kein Metrum, kein Reim, keine Strophen; rhythmische Prosa, Streckverse; auf den ersten Anblick rauh, ungefüg, formlos, aber für ein feineres Ohr des Wohllautes nicht ermangelnd; der Ton rhapsodisch, prophetenhaft, das Erhabene mit dem Gewöhnlichen bis zur Geschmacklosigkeit vermischt; aus allem heraus klinge die Bibel, ihre Sprache, nicht ihr Glaube.

Freiligrath wurde nicht nur durch Whitmans Wortgebung gefesselt. Ihm ging in der Persönlichkeit Whitmans und in dessen unentwegtem Amerikanismus schon auf, was er den kosmischen Zug nannte: Whitman findet sich in allem und alles in sich; das Niedrigste, Geringste, Alltäglichste ist ihm wertvoll. Whitman kennt keine Rangordnung unter den Geschöpfen. Ihm ist alles heilig und göttlich, Seele und Körper, auch noch das Tierverwandte im Menschen.

Konnte der Naturalismus sich einen besseren Führer wünschen? War durch Whitman nicht vorweggenommen, was besonders in späteren Romanen von Zola verfochten wurde? Doch erst am letzten Ende des Jahrhunderts, im Jahre 1897, stellte Johannes Schlaf, einst der Kampfgenosse des jungen Arno Holz, den Amerikaner als ganze dichterische Gestalt den Deutschen vor. Verdeutschungen in weiterem Umfang kamen hinterdrein. Im deutschen Naturalismus lebte sich Whitmans Wirkung nicht aus. Dafür lauschten später noch weit jüngere Dichter seinen Rufen.

Es ist fraglich, ob Holz von Whitman wußte, als er seine neue lyrische Form entdeckte. Freiligrath hatte angesichts Whitmans gefragt, ob wir wirklich auf dem Punkt angelangt sind, wo das Leben neue Ausdrucksweisen gebieterisch verlangt. Mag diese Frage an Holz' Ohr gedrungen sein oder nicht, er fühlte ein Menschenalter nach Freiligrath das Gebieterische gleicher Notwendigkeit. Nur gab er den Ton feierlichen Aufrufs, der bei Whitman herrscht, grundsätzlich auf.

Mittelachsenverse nannte man seine neuen Gebilde. Diese Verse, die bald aus einer einzigen Silbe bestehen, bald zu weitem Umfang anschwellen, sind symmetrisch untereinandergestellt. Bloß für das Auge, nicht für das lauschende Ohr kommt solche Druckeinrichtung in Betracht. Dafür kann auch dem Ohre durch längere Pause der Schluß des Verses fühlbar werden, können aus dem Satze „Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf", der sich — trotz Holz' Widerspruch — auch in guter und künstlerisch nicht übersteigerter Prosa finden ließe, zwei Verse entstehen. Ist

es wesentlich anders mit der Wortfolge: „Nun bin ich fern von jeder Welt, ein sanftes Rot erfüllt mich ganz, und deutlich spüre ich, wie die Sonne mir durchs Blut rinnt"? Nur die sicheren Mittel eines geschulten Sprechers zerteilen diese Wortfolge in die vier Verse, die ihr im Druck zugewiesen sind.

Holz mochte selbst fühlen, daß er dem heimlichen Leierkastenton, den er gereimten und strenger abgemessenen Versen, aber auch freien Rhythmen nachsagte, im lauten Vortrage nicht ganz entgehe, ja daß gerade der Wunsch nach letzter Einfachheit und möglichster Natürlichkeit der Wortwahl den Vortragenden zwinge, die Melodie des Verses ins Klanghafte zu steigern. Seine Wortwahl wurde schon minder einfach, als er von bloßen Eindrücken zunächst der Landschaft ins Symbolische überging: „Rote Rosen winden sich um meine düstre Lanze. Durch weiße Lilienwälder schnaubt mein Hengst." Das könnte auch in Heines Nordseebildern stehen.

Ganz auf Einfachheit und Natürlichkeit verzichtet das Neue im „Phantasus" von 1916. Kühne Worttürmung, ausgeklügelte Schachtelung von Sätzen enträt auf lange Strecken hin des Punkts. Schlangenartig verknotet wirbeln Perioden wild dahin. Auf eine Präposition baut sich eine umgekehrte Pyramide von Worten. Partizipien halten wie Klammern zusammen, was auseinanderstieben will. Und in schier endloser Reihe ziehen gleichgeordnete Begriffe, Hauptwörter oder Adjektive oder Adverbien, hintereinander her. Häufungen, das alte Mittel komischer Wirkung, bei Jean Paul, bei Börne, bei Heine und bei vielen andern, dienen bei Holz ernster wie humoristischer Darstellung. Begriffe lösen sich auf in eine Unzahl von Unterbegriffen. Ein Dutzend Bezeichnungen und mehr stellt für einen Begriff sich ein. Vom Piken-, Hellebarden-, Partisanen- geht es weiter bis zum Tomahawks- und Bumerangsschwinger in vollen achtzehn Abstufungen.

Whitman liebt die Häufungen des Redners. Holz übertrumpft ihn. Mit Whitman wetteifert der neue „Phantasus" auch siegreich in der maßlosen Fülle der Erscheinungen, die er umfaßt. Die Spannweite von Holz' Gesichtskreis ist groß genug, in der Form einer schier unbegrenzten Begriffsverästelung etwa ein Stück Rokoko stimmungsmächtig zu versinnlichen. Ja die Welt des 17. Jahrhunderts wurde in der parodistischen Spiegelung, die ihr durch Holz zu Beginn des 20. Jahrhunderts geliehen worden war, von den weiten Satzgebilden des „Phantasus" übernommen und mit ihr der Reim, freilich nicht in altüberkommener Anwendung, sondern miteingeschachtelt in Verse von einer Länge, die hinausgreift über die weiten Grenzen der Phantasusverse vom Ende des 19. Jahrhunderts.

Ob die neue Gestalt des „Phantasus“ Schule machen wird, mag offene Frage bleiben. Die älteren Absichten von Holz' lyrischen Formwünschen bedeuten unzweifelhaft eine wichtige Anregung. Paul Ernsts „Polymeter“ von 1898 erinnerten durch ihren Titel allerdings an eine Art freier Rhythmik, die von Holz abgelehnt worden war. Cäsar Flaischlens Sammlung „Von Alltag und Sonne“ legte gleichzeitig weniger Gewicht auf das Technische, das für Holz jederzeit im Vordergrund steht. Es sollten nur schlichte Gedichte in Prosa sein. Sie trafen leicht den einfachen und nicht getragenen Ton, nach dem es Holz verlangte. Aus tiefster Überzeugung will Flaischlen als Dichter nur sein, was er als Mensch zu sein erreicht hat. Von der alten platonischen Anschauung, daß Mensch und Dichter nicht getrennt werden dürfen, Kunst nicht bloß Form und vor allem nicht bloß Technik sei, ist Flaischlen durchdrungen im Sinn eines deutschen Formgefühls, das sich gegen jede Gesetzlichkeit wendet, die ein für allemal besteht und dem menschlichen Gehalt im Kunstwerk eine fühlbare Gestalt gibt. Ihm war Naturalismus nur die hohe Aufgabe gewesen, die Menschen zu befähigen, daß sie noch in einer Welt, der durch die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts jeder schöne Selbstbetrug geraubt war, aufrecht blieben, dank der Hoffnung auf eine neue stolzere Welt. Als bloße neue Technik galt ihm der Naturalismus, und was an Kunstrichtungen auf den Naturalismus folgte, nichts. Immerhin lag in Flaischlens Wunsch, alle äußere Formgesetzlichkeit aufzugeben, eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Impressionismus. Wirklich spricht er einmal die Absicht aus, alles in einzelne Licht- und Schatten- und Farb- und Gedankenflecken aufzulösen, und nimmt mit diesen Worten eine Forderung der Eindruckskunst auf. Allein Flaischlen wollte keine Belege für eine neue Theorie bringen. Dafür sprach er sich selbst reiner und unmittelbarer aus als Holz, in lyrischer Form wie in erzählender und dramatischer. Seine eigenen Kämpfe, erweckt durch die bedrückenden Erlebnisse eines Menschen, der aus dem Frieden einer wenig bewegten Heimat in das Treiben der Großstadt hineingerät, sind auch die Voraussetzung dreier engverknüpfter Dichtungen: der beiden Dramen „Toni Stürmer“ und „Martin Lehnhardt“ und des Romans „Jost Seyfried“ (1891—1905). Der Roman setzt sich mit den literarischen Richtungen der Zeit auseinander, indem er sie an Flaischlens Lebensanschauung mißt. Er bewährt in seiner Gestalt die Abneigung des Dichters Flaischlen gegen alle strenge Ordnung. Brief- und Tagebuchblätter sollen es nur sein; es sind zum guten Teil lyrische Gedichte. Wer „Jost Seyfried“ liest, begreift Flaischlens Abneigung gegen alle

Scheidung der Dichtungsgattungen. Äußere Handlung ist kaum angedeutet. Der Vorgang, der sich durch das Ganze zieht, ist von größter Einfachheit und verzichtet auf alle Wirkungen einer stofflich anlockenden Erzählung. Mit ungewöhnlicher Feinheit sind die Schritte, die den Fortgang bezeichnen, kenntlich gemacht in Briefbekenntnissen zweier, die sich lieben und durch äußere Umstände zu keinem Ehebund gelangen. Zu innerer Geschlossenheit ist dies Nacheinander von Stimmungen, Anschauungen, Zurufen gediehen; es endet in Verzicht, aber auch in Erkenntnis der Aufgabe des Dichters, der sich Jost Seyfried nennt und in Wirklichkeit Cäsar Flaischlen ist. Der Wert des eigentümlichen Werks, das in bewußter Abkehr von der Gestalt des Romans seines Zeitalters eigene und ungewohnte Wege geht, wird erhärtet durch die Höhe der Auflageziffer, die in anderthalb Jahrzehnten erreicht wurde, langsam, doch in immer zunehmender Stetigkeit. Ebenso setzte sich die lyrische Sammlung „Von Alltag und Sonne" allmählich durch. Sie machte Flaischlen zu einem Lieblingsdichter seines Volks.

Johannes Schlaf verzichtete in den lyrischen Monologen „In Dingsda" und „Frühling" (1892 und 95) auf den Anspruch, Verse zu geben, und blieb bei ungebundener Rede stehen. Unter den Gedichten des ersten „Phantasus" und unter den Sängen Flaischlens hat vieles einen urverwandten Ton: wohliges Sicheinleben in die Landschaft. Doch Schlaf hat mehr zu spenden. Norddeutsche Landschaft ward nie vorher und wurde nie wieder mit gleicher Kraft in ihren heimlichsten Zügen, aber auch in dem Sonderleben ihrer silbrighellen Farben- und Lichtwirkungen wiedergegeben. Das Ich des Dichters löst sich auf in eine unübersehbare Fülle von Eindrücken. Dann aber kehrt es aus ihnen zu sich zurück und zu frohen Ahnungen eines neuen Menschentums. Monismus, ganz anders gestimmt als das All-Allgeschrei junger pantheistisch fühlender Stürmer und Dränger der ersten Zeit Goethes, ruhiger, hingebungsvoller, empfänglicher, weiter entrückt dem Transzendenten, ungebrochenste Kundgebung einer nichtmetaphysischen Eindruckskunst, fühlt im eignen Ich die ganze Welt: „Überall bist du und nur du, und nichts ist ohne dich und nichts außer dir." Wer heute aus einer andersgerichteten Zeit den Sinn der Eindruckskunst erfühlen möchte, kann aus dieser Ichlyrik Schlafs etwas von dem innern Aufschwung erfahren, der, jenseits von Gut und Böse, aus empfänglicher Abspiegelung der Welt sich damals ergab.

Mit Holz hatte Schlaf sich anfangs in peinlich genauer Abzeichnung von fast unmerklichen Abstufungen des Eindrucks geübt und auf diese Weise einen strengsten Naturalismus zu erreichen gestrebt. Es waren Versuche

gewesen, vorgenommen in der engen Arbeitsstube. Nun ging er ins Freie und alles Versuchsmäßige verschwand. Mochten einst Spötter lächeln über solche Übertrumpfung von Stifters Kleinmalerei, der Reiz von Schlafs Nachempfinden der Landschaft ist heute, entrückt den Kämpfen um eine neue Technik der Dichtung, vielleicht reiner zu erfühlen, ist gewiß nur noch wirksamer geworden.

Schlaf möchte dem Leben nahebleiben. Er meidet Steigerungen des Worts, die der Reinheit des Eindrucks abträglich sein könnten. Das ist auch die Absicht von Flaischlens Versen. Und wenn Holz den heimlichen Leierkasten befehdet, hegt er gleiche Absicht. Deutscher Formwille war das. Er ging noch hinaus über Goethe und über deutsche Romantik. Leben und Form sollten restlos ineinander sich auflösen, künstlerische Form alle Ansprüche an ein Sonderrecht aufgeben. Empfindlicher als ältere Vorkämpfer deutscher Form fühlten diese Eindruckskünstler etwas Gesuchtes und Gekünsteltes in jedem Versuch überkommener metrischer Gestaltung. Solche Verskunst galt ihnen als Zerstörung des Einmaligen alles menschlichen Erlebens.

Wirklich empfinden ja Franzosen, wenn sie selbst in freien Versen deutscher Abkunft sich versuchen, etwas wie einen Eingriff in ihr eigenes Formgefühl. Holz und seine Nachbarn stehen dem echten romanischen Formwillen mit seiner Neigung zu scharfen und fühlbaren Umrissen am fernsten.

Es bleibt eine auffällige Tatsache, daß gleichzeitig auf deutschem Boden in einem Kreise, der gegen die Formlosigkeit der Eindruckskunst den Begriff dichterischer Form wieder durchsetzen wollte, der obendrein zwischen gebundener und ungebundener Rede feste Grenzen zog, ein verwandter Kampf gegen den Leierkasten sich entspann. Innerhalb strengbemessener Form sollte dem Vers alles Sanghafte abgewöhnt werden. Feinfühlige Nerven empfanden die bewegte Rhythmik volksliedartigen Dichtens wie etwas Derbes und Ungefüges. In mannigfachen Wandlungen hatte seit der Zeit des jungen Goethe und besonders seit der Zeit der jüngeren Romantik deutsche Lyrik die einfachen Strophen des deutschen Volkslieds und dessen kurze Verse umgebildet. Das klang bei vielen immer noch wie Musik und sollte so klingen. Jetzt forderte nicht nur Holz eine Dämpfung der Versmelodie. Auch Stefan George und seine Genossen wollten dem Verse nur ein ruhiges gleichmäßiges Schreiten, nicht ein hüpfendes Tanzen gestatten. Je länger der Vers wurde, desto besser entzog er sich der Gefahr

des Singsangs. Gesuchte Wortwahl konnte dabei immer noch bestehen bleiben. Aber auch Holz mied sie schon in seinen ersten Phantasusversuchen nicht. Daß es möglich sei, mit Worten des Alltags in Rhythmen von geringer Fallhöhe dem Ohr bezaubernde künstlerische Gefühle zu schenken, bewies keiner so gut wie Hugo von Hofmannsthal.

Trotz der Absicht, dem Worte seinen ursprünglichen und natürlichen Wert durch Steigerung des Tones nicht zu nehmen, gelangte Holz nicht zu der selbstverständlichen Schlichtheit der Wortgebung Hugo von Hofmannsthals. Das ungemein feinfühlige Ohr des Wieners, das sich gegen jede Hebung des Ausdrucks wehrt und sie „geschwollen" findet, ist Hofmannsthal in hohem Maße eigen. In einer Sprache, die, um Einfachheit zu wahren, Wendungen der Wiener Umgangssprache wählt, gibt Hofmannsthal innere Erlebnisse seelisch und geistig überfeinerter Spätkultur wieder. Erlesene Kunst des Strophenbaus, die er zuweilen, nicht immer, pflegt, läßt leicht übersehen, wie wenig Hofmannsthal zu gesteigertem Ton des Ausdrucks neigt. Ungewöhnliches bietet sich in anspruchslosester sprachlicher Fassung. Nur wenn Hofmannsthal mit Willen herabsteigt und etwa einen gefangenen Schiffskoch klagen läßt, macht sich ein Widerspruch fühlbar zwischen der geistigen Haltung des Dichters und der Wortgebung, wird die Sprache verwandter altem Literaturdeutsch, als wenn er seine eignen Anliegen, die Gefühle eines Ästheten, vertritt.

Die Dämpfung seiner Sprache stimmt zu dem Grundton seiner Lyrik. Er lauscht dem Leben seine wechselnd vielgestaltigen Züge ab und möchte ihren verborgenen Sinn erraten, bleibt indes in bloß empfangendem Verhalten bei Fragen stehen und wagt nicht, sie zu beantworten. Die entgötterte Diesseitswelt des naturwissenschaftlichen Positivismus beantwortet ihm die Frage nach dem Sinn des Daseins nicht. Bange forscht er nach der Bedeutung seines eigenen Selbsts und der Dinge, die es umgeben. Nach drüben ist die Aussicht ihm verrannt. So geht er an alles heran und möchte allem abhorchen, was an verborgener Absicht ihm innewohnt. Doch die Welt löst sich diesem willigen Miterleber immer nur in eine Fülle von Eindrücken auf. Seine „Ballade des Lebens" holt aus solchen Eindrücken in absichtlich wahllosem Nacheinander nur Anschauung einzelner Züge: Kinder mit tiefen Augen, die von nichts wissen, aufwachsen und sterben, herbe Früchte, die süß werden und nachts wie tote Vögel niederfallen und verderben, den wehenden Wind, die vielen Worte, die wir reden, Lust und Müdigkeit, die wir in unsern Gliedern spüren, Straßen, die durch das Gras laufen, Orte

da und dort mit ihren Fackeln, Bäumen, Teichen. Und all dem vielen hat er nur die Frage entgegenzuhalten: „Was frommt das alles uns und diese Spiele, die wir doch groß und ewig einsam sind und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?“ Dann aber auch die Erkenntnis, wieviel Trauer und Tiefsinn aus dem einen Wort „Abend“ rinnt: das Bewußtsein des Reichtums an sinnbildlicher Kraft, der in einem einzigen Wort liegen kann. Weit mehr bejahende Antwort ergibt sich dem Nacherleber der Landschaft Johannes Schlaf. Hofmannsthal verzichtet auf die Entzückungen eines Monisten. Er fühlt sich nicht als Gefäß des Alls, er begnügt sich, den unbegreiflichen Reichtum der Welt eindringlich nachzuerleben, er versetzt sich in die Erscheinungen der Welt mit einer Erlebniskraft, die das eigene Ich beinahe vergißt. Es ist die Neigung des Wieners, alles begreifen, allem nachfühlen zu wollen, ohne es einer gedanklichen Formung zu unterwerfen, die wie Vergewaltigung wirken könnte. Verständnis soll jeder Erscheinung werden. Ungewöhnliche Empfänglichkeit wird bei Hofmannsthal zum Kennzeichen eines künstlerisch erfühlten Relativismus. Eindruckskunst gewinnt eine besondere, dem Gefühl des Wieners urverwandte Gestalt. Unduldsam ist Hofmannsthal nur gegen die Stumpfen, die am Leben vorbeigehen, ohne erleben zu können, die wie die Austern in halbem Schlafe dämmern. Erleben aber heißt ihm, dem Chaos toter Sachen, in dem der Mensch befangen ist, Beziehung einhauchen. Von dem Tode belehrt, erwacht bei Hofmannsthal der Tor vor seinem Ende vom Lebenstraum zu einem Übermaß des Fühlens. Der Tod schenkt ihm, was er im Leben nicht gekannt hatte: die Fähigkeit vollen Erlebens. Kunst solchen Erlebens kommt in Hofmannsthals Gedichten zu Worten. Das ist auch der Grundton der dramatischen, durchaus lyrisch gemeinten Bruchstücke seiner Jugend. So schmiegsam weich wie die Seele dieses Belauschers des Daseins ist der Gang seiner Verse; er wäre nur ein wohliges Gleiten, wenn nicht die nervöse Unruhe des Reizsamen ihn durchzuckte.

Stefan Georges Rhythmus hat, so sehr er mindestens in seinen älteren Schöpfungen die Bewegung sangbarer oder gar sangartiger Verse ablehnt, einen kräftiger abgemessenen Schritt. George sucht — im Gegensatz zu Hofmannsthal, der Alltagsworte bringt, um nicht gewählt zu wirken — auch feierliche und getragene Wendungen. Er leiht mit Absicht und um des gesteigerten künstlerischen, vielmehr kultivierten Eindrucks willen dem Reim gern den Zusatz des Ungewöhnlichen. So kann der Anschein erweckt werden, als sei der Vers von vornherein beherrscht und bedingt durch den Wunsch,

in den ungewöhnlichen, ja gesucht klingenden Reim auszumünden. Schon da wird ein kraftvolles, Hindernisse energisch überwindendes Wollen fühlbar. Die seelische Unruhe, die dem Suchen und Nichtfindenkönnen Hofmannsthals entspricht, weicht bei George einer stillen Gelassenheit, die sich zu Entscheidungen durchgerungen hat und in den Fragen des Lebens keine Zweifel kennt. Die volle Selbstsicherheit einer in sich gefestigten Persönlichkeit kennzeichnet Georges Kunst. Welt und Menschen sollen sich der Herrschergebärde des Dichters unterordnen, ihnen will er seinen Stempel aufdrücken. Georges innere Kämpfe liegen hinter ihm. Von der stillen Insel, die er sich erobert hat, blickt er in überlegener Betrachtung zurück auf die schlimmen Tage, die einst in seinem Leben rannen, gedenkt er der Töne, die damals rauh und schrill hallten. Umstürzende Erschütterung ist für immer vorbei. Solche Gefaßtheit macht lebendiges Miterleben nicht leicht. Georges Verse zaubern dem Leser selten ein gesteigertes Abbild der eigenen Seelenbedrängnis vor, sie wahren die Gebärde eines überlegenen Führers durch das Leben. Albrecht Schaeffer sagt von Georges Gebilden, daß in ihnen Blut, Herz, Seele, Gewissen, Menschlichkeit, Schicksal, alle Verwandlungen, die Glut jeder Augenblicklichkeit ganz Form, Sprache, Wort, kurz ganz Kunst geworden sei. Schaeffer weiß, daß einfache Gemüter bei George (ebenso wie bei Hölderlin und bei dem gealterten Goethe) vermissen, was sie bei dem jungen Goethe, bei Eichendorff oder bei Mörike finden, weil bei George alles geplante, errichtete, geprägte Form ist. Dieser Formeindruck ist so stark, daß er Georges Verse dem Leben entfremdet.

Durchaus ist das nicht deutsche Form von beabsichtigter Unmerklichkeit; viel verwandter ist es antiker oder romanischer Betonung der künstlerischen Gestalt. Die fühlbare, ein Sonderleben beanspruchende Form wird getragen und gefördert durch die unnachsichtige Strenge, mit der die Ansprüche an Korrektheit der Sprache und der Verskunst erfüllt sind. Der Wortklang gewinnt besondere Wichtigkeit. Der Selbstlaut soll mehr bedingen als eine Färbung der Stimmung, er wird nach den Gesichtspunkten des Farbenhörens und Klängesehens gewählt. Hier berührte sich George mit der deutschen Romantik, so unromantisch seine ganze sichere menschliche Haltung ist, berührte sich auch mit neuerer französischer Lyrik; ein vielberufenes Sonett Arthur Rimbauds möchte schlechtweg die Farbenwirkungen der einzelnen Selbstlaute festlegen: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu." George selbst wahrt in Übertragungen französischer Dichtungen,

etwa des „Colloque sentimental“ von Paul Verlaine, mit möglichster Genauigkeit die Abfolge der Selbstlaute, wie sie in der Vorlage erscheint. Wieviel das für stimmungsgerechte Wiedergabe leistet, läßt sich aus einer Vergleichung von Urbild und Verdeutschung leicht ersehen. Es beweist zugleich, daß sorgsame Wahl von gleichen und gegensätzlichen Selbstlauten mehr als ein bloßes Formspiel ist, mag immerhin verstandesmäßige Ausdeutung leicht fehlgehen, wenn sie den Farbeneindruck einzelner Selbstlautreihen in Versen Georges festlegen will. Den Anschluß an französische Liedbekenntnisse seelischer Zermürbung in der Art Baudelaires und Verlaines überließ George andern gleichzeitigen Deutschen, auch diesem und jenem aus dem Kreise der „Blätter für die Kunst“ (1890—1914), die einer engumgrenzten, gewählten Schar von Anhängern die Offenbarung von Georges und seiner Genossen künstlerischem Wollen und Können bringen sollten. George ist ja der geborene Häuptling einer Sondergruppe, der willensstarke Stifter einer künstlerischen Sekte. Daß die ästhetische Lebenskunst, die er den Deutschen schenken will, von ihm auch durch lyrische Gaben verkündet wird, daß er der Lyrik eine derart überragende Stellung im Leben zuweist, ist vielleicht das bezeichnendste Merkmal der Wandlung, die sich in der Wertschätzung der Lyrik um 1900 vollzog.

In seinen Anfängen hatte George allerdings der Kunst nur Kunst zum Zwecke machen, hatte er der Dichtung nur Stimmungen und nicht Gedanken, vor allem nicht Weltverbesserung und Allbeglückungsträume überlassen wollen. Mehr und mehr gewann er indes die Züge eines strengen Mahners. Er näherte sich auf diesem neuen Wege, den er seit dem „Siebenten Ring“ von 1907 beschritt, dem Bekennertum der neusten Dichter. Auf Dante bezog er sich jetzt noch ausdrücklicher als je und schroff wie Dante brach er in Versen den Stab über seine Zeit. Während er ursprünglich nur innerhalb der Vorbemerkungen in ungebundener Rede, die den „Blättern für die Kunst“ beigegeben waren, als Erzieher und Kulturbringer sich hatte vernehmen lassen, verkündete er nunmehr in lyrischen Schöpfungen, was er seiner Mitwelt vorzuhalten hatte. Eine herbe Bußrede in Versen nahm endlich 1917 Stellung zu den Fragen, die der Weltkrieg dem Deutschen aufgab. Zum erstenmal klang hier etwas wie ein völkisches Gefühl durch. Sogar in der Wahl der künstlerischen Gestalt bedeutet der „Siebente Ring“ eine Wandlung Georges. Nun griff, in vollem Gegensatz zu seinen ältern Überzeugungen, George zu dem altheimischen Liedton des Volkslieds und zu dessen kurzen sangbaren Versen.

Die Mitarbeiter der Zeitschrift „Charon", die 1904 zu erscheinen begann, vertreten wie der Kreis Georges neue Wünsche dichterischen Formens und zugleich ein neues Menschentum. Sie erblicken in Otto zur Linde ihren Führer. Sie scheiden sich von George durch bewußte echtdeutsche Haltung und durch gewollten Verzicht auf die Formstrenge antiker oder romanischer Kunst. Sie bezichtigen George und seine Umgebung eines asketischen Formalismus, der nur künstlerische Unkraft verbergen wolle. Sie verurteilen noch viel schärfer andere neuere Lyrik. Mit Arno Holz endlich setzte sich Otto zur Linde in einer kampffrohen Schrift 1911 auseinander. Er verwarf Holz' Ansicht vom lyrischen Leierkasten, erhob auch nicht mit Holz Reimlosigkeit zum Glaubenssatz. Doch bei allem Widerspruch konnte er nur Grenzen zwischen verwandten Erscheinungen ziehen, wenn er seine Kunst von Holz' Schaffen schied. Die Leute vom „Charon" treiben tatsächlich Holz' Lehre vom neuen Rhythmus weiter und spielen gegen taktierenden Rhythmus einen phonetischen aus, in dem Eigenbewegung der Vorstellungen und Eigenbewegung des Rhythmus sich decken oder — wie das Schlagwort lautet — ausbalanciert sind. Schon diese ausdrücklich verkündigten Ziele verraten, daß hier das deutsche Bedürfnis herrscht, die Formung bis ins letzte durch den Gehalt bestimmen zu lassen und keine Gestaltungsmöglichkeiten zu gestatten, die für ganze Reihen von Kunstwerken verschiedensten Gehalts gelten sollen. Wirklich verurteilen die Genossen nicht nur, ganz im Sinn deutschen Formgefühls, den Lyriker, der eine Gebärde hat. Überzeugt, daß die Form eines Gedichts von innen heraus entstehe, daß ein Gedicht nichts anderes sei als seine Form, fordern sie auch, daß jeder Lyriker nicht seine Form, sondern seine Formen habe. Soviel Gedichte, so viel Formen. Aus dem Erlebnis erstehe jedesmal ein anderes unnachahmbares Kristall. Weil Charondichtung in solchem Sinn gestaltet, nimmt sie deutsche Natürlichkeit für sich in Anspruch. Die festen Linien und scharfen Umrisse der Kunst romanischer Völker, ihre Geschlossenheit und ihr baukünstlerisches Ebenmaß sind diesem deutschen Gefühl entgegengesetzt.

Schärfer noch als Stefan George sondert sich Otto zur Linde vom Impressionismus ab. George ist zu sehr geneigt, sein Ich der Welt zum Maßstab zu machen, als daß er die Empfänglichkeit des Eindruckskünstlers wahren könnte. Aber er bleibt, wenn er mit Nietzsche eine Höherentwicklung des Menschen anstrebt, gleich Nietzsche in der Diesseitswelt stehen. Die Gruppe des „Charon" ist metaphysischer gesinnt. Deutsch will die Dichtung

des „Charon“ sein, daher unter die Fläche der Erscheinung hinuntergehen, den Geheimnissen der Welt mit Ehrfurcht nahen, sich nicht begnügen, kreiselnde Tänze ausgewählter Wörter auszuführen, vielmehr Blüte des innersten, adligsten Menschen sein. Nicht aus alten Stilen und hochgelobten Klassikern will sie ihre Anregungen empfangen, sondern aus sich wachsen. Notwendig treibt sie nach der Meinung ihrer Anhänger aus dem Grund der Seele das Ursprüngliche, Urmenschlich-Göttliche in Form des Mythos hervor. Der Mythos der eigenen Seele wird gesungen. Die Seele selbst klingt. Wissenschaft soll abgetan werden, damit man wieder an den Menschen selbst herankommen könne.

Da sind Forderungen der Ausdruckskunst vorweggenommen. Der bewußte Verzicht auf alles wissenschaftlich Erlernbare, den die Ausdruckskunst verficht, deckt sich mit der Anklage des „Charon“, daß wir zu tief in der Philologie stecken und daß fast alle Kunst noch immer Geschichte sei. Wir müssen viel mehr vergessen, als wir lernen müssen, ruft ein Anhänger Otto zur Lindes. Abkehr vom Wissen verbindet sich in diesem Kreise wie in der Ausdruckskunst mit dem Wunsch nach neuer Durchgeistigung. Sicherlich bleiben genug Gegensätze zwischen den beiden Gruppen bestehen. Doch sogar in der Gestaltung eines freien nichtgereimten Verses stimmen sie vielfach überein, ebenso wie in der Wucht einer gedrängt und gesättigt ausdrucksvollen Wortkunst. Karl Röttger und der kraftvoll fortschreitende Rudolf Paulsen sind die meistbeachteten Mitkämpfer Otto zur Lindes. In Paulsens Buch von 1912 über seinen Meister steht noch manches Wort, das als Zeugnis für die Ausdruckskunst in Anspruch genommen werden kann.

Die Dichter um Otto zur Linde hatten noch ausdrücklich abzuwehren, daß man sie Naturalisten nenne. George und seine Gruppe bekämpften den Naturalismus und waren sich bewußt, ihn besiegt zu haben. Die Überwindung des Naturalismus, die sich innerhalb der Eindruckskunst vollzog und zu dem erdfernen künstlerischen Glaubensbekenntnis des sogenannten Symbolismus führte, mußte notwendigerweise noch andere lyrische Gehalte zeitigen, die mehr oder minder Züge der künftigen Ausdrucksdichtung an sich trugen. So kann es kommen, daß Dichter der Altersschicht Georges und Hofmannsthals jetzt unmittelbar für die neuste Kunst in Anspruch genommen und ihre jüngsten Werke als Zeugnisse des um 1920 herrschenden künstlerischen Fühlens gefaßt werden.

Alfred Mombert gab, noch recht anspruchslos, sein Erstes, „Tag und Nacht“, im Jahre 1894. Seit dem Gedichtwerk „Der Glühende“ von 1896

galt er für den unverständlichsten der Symbolisten. Nur persönlichste Sondererlebnisse, keinem andern nacherlebbar, schien er zu künden. Noch viel später gaben Feinfühlige, die sich in sein Wesen einzuleben suchten, zu, daß in seinen Werken ihnen ein Rest des Unbegreiflichen bleibe. Sein „Held der Erde", vollendet 1914, veröffentlicht 1919, verrät durch die Behandlung des freien, reimlosen Verses Verwandtschaft mit der Lyrik von heute. Es ist die Form, die von Mombert in seinen Anfängen, also vor Holz oder Otto zur Linde gewonnen worden war. Schwerer ins Gewicht fällt für die Verwandtschaft Momberts mit der Ausdruckskunst sein kosmisches Gefühl. Ekstatisch löst sich Mombert auf im Weltganzen, versenkt er sich in die Schöpfung. Gesichte werden zu rauschhaften Wortfolgen, deren Musik nachgefühlt werden will, die sich begrifflicher Deutung widersetzen. Jauchzende Rufe wechseln mit leisen Tönen. Niegesagtes, Niesagbares deutet sich gleichnishaft an in Worten, deren Sinn sich nur verdunkelt, wenn er dem Verstand zugänglich gemacht werden soll. Ein Traum von einer Welt, deren Reichtum an Farben und Formen dem Dichter das Lebensgefühl zu höchstem Genießen emportreibt. So hoch Mombert über die Erde wegfliegt, vor seinen Augen steht die vielgestaltige Pracht ihrer Erscheinungen wie ein beseligendes Wunder. Nur haftet er nie an diesen Erscheinungen. Chaotisch wühlen sie durcheinander, sie blitzen aus dem Gewühle auf und verschwinden. Sie hinterlassen einen Nachklang wie fernes Glockentönen. Dieser dingbefreiteste der Dichter des Symbolismus scheint das Ding nur wie einen gefühlweckenden Klang zu empfinden.

Einige schon Dahingegangene sind ähnlich wie Mombert mit der Gegenwart in unmittelbarer Fühlung, ohne gleich ihm heute schlechtweg zu Dichtern unserer Zeit gestempelt und neben Theodor Däubler oder Johannes R. Becher gestellt zu werden. Max Dauthendey kam aus dem Kreise Georges. Hier vertrat er am nachdrücklichsten romantisches Farbenhören und Klängesehen, das sich abermals ganz romantisch bei ihm mit Vermenschlichung des Unbeseelten verband. Haben jemals deutsche Romantiker die Natur kühner durchgeistigt?

Unter schwarzen, röchelnden Algen,
scharfen Harzen, roten Blättern
stumm eine qualmende Quelle.

In lallender Welle sengender Wein,
Nelken, entzündet, scharlachwild,

müdes Glimmen schwüler Amethysten.
Kühler Narzissen weiße Stimmen
singen und lachen im Welken.
Nächte fliehen auf eisigen Schwingen,
heiß schleichen der Wein und die Nelken.

Eindrücke, wie es hier geschieht, unvermittelt nebeneinanderzusetzen, schier Vers für Vers einen neuen Eindruck zu bringen und dennoch durch das ganze Gedicht ein einheitliches Gefühl zu gießen, blieb noch bis in die Anfänge des Expressionismus gerngeübter Brauch, etwa bei Georg Trakl. Von George löste sich Dauthendey bald los. Viel früher als George griff er zu volksliedartigen Versen, dann sogar zum Bänkelsang. Hatte er schon in seiner ekstatischen Frühzeit sich in Roman, Epos und Drama versucht, so pflegte er zuletzt gern das Drama in dessen vielfachen Abstufungen. Dem Lyriker Dauthendey blieb die farben- und lichtfrohe Erfühlung der Sinnenwelt. Er ist diesseitiger als Mombert. Er durchwandert die Erde und lebt eindrucksfroh das Leben der Natur mit. Ineinander verschlungen sind ihm Naturgefühl und Liebe. In den Farben des fernen Ostens versinnlichen Erzählungen Dauthendeys dies Bündnis des Erotischen und Landschaftlichen.

Wich Dauthendey von Momberts kosmischer Ekstatik bald wieder zurück ins Erdenhafte, so ging Paul Scheerbart den Weg ins Kosmische noch viel kühner als Mombert. Nur nicht ekstatisch ist Scheerbarts groteske Phantastik, sie hat vielmehr etwas von der erkältenden Spiellust romantischer Ironie. Orphisch ist Mombert, ist in seinen Anfängen Dauthendey; Scheerbart ist der Spottdichter, der viel kühner als der Dichter des „Gaudeamus" und nordisch spitzer und schärfer als Scheffel einem wissens- und wissenschaftsfrohen Zeitalter mit naturalistischer Einläßlichkeit erzählt, wie es in Welten zugeht, an die bisher nur von weitem Wissenschaft rühren konnte. Er weiß, wie die Kometen fühlen, er verrät die innern Erlebnisse von Bewohnern der fernen Planeten. Eine Mythologie des Kosmos entfaltet sich, die satirisch gesehenes Menschliches den Seelen der Sterne zumutet. Durch das groteske Gewand aber blickt Widerwille gegen eine materialistisch mechanisierte Umwelt. Solches Lebensgefühl führte Scheerbart früh zu Skizzen, die dem Militarismus den Krieg ansagen. Ironisch und pessimistisch blieb er auch in solchem Kampf. Von der Ironie, die seine krausen Erfindungen beherrscht, ist noch seine Lyrik durchtränkt.

Die Sehnsucht, hinauszudringen über die Grenzen der Erkenntnis, die dem Menschen gezogen sind, kommt auch in lyrischer Form nur gebrochen und in ironischer Widerspiegelung zum Ausdruck. Als Spott etwa über die Weltwalrosse, deren faustischer Drang nach dem Herzen des Lichts sich rasch stillt und die willig beim großen Ahnungsspiel bleiben, rechte Vertreter einer unmetaphysischen Welt.

Zwiespältig ist die Kunst Christian Morgensterns. Seine phantastische Ironie überholt Scheerbart an treffsicherer Zuspitzung der Wortkunst. Sie wurzelt zunächst in der logischen Schärfe eines Anatomen der Sprache, dem der Widersinn landläufiger Wendungen zur Quelle des Witzes wird. So spaßt der Bauer Till Eulenspiegel mit dem städtischen Handwerker und führt dessen Anordnungen, die sich der bildlichen Sprache des Gewerbes bedienen, wörtlich und daher falsch aus. Dann aber steigert Morgenstern sich zu einer Fähigkeit, die an den Wiener Karl Kraus erinnert, altgewohnten Wendungen unerwartet vielfältigen Inhalt zu leihen. Immer mehr ins Groteske, Wilhelm Busch weit überholend, schreitet seine Vermenschlichung des Leblosen, die nicht wie die alte Fabel dem Menschen in die Seele leuchten, sondern durch Übertragung menschlicher Schwächen und menschlicher Maßstäbe auf Unbeseeltes unmittelbar als Paradoxon wirken will. Der Würfel verdenkt der Erde, daß sie ihm seine sechste Seite verdunkelt; die Erde erwidert, sie sei licht wie ein Karfunkel, nur der Würfel verdunkle sie. Innerlichst beleidigt schweigt der Würfel. Neben solchen Purzelbäumen einer Komik, die mit dem Tiefsinn spielt, schuf Morgenstern in gleich formschönen Versen echte Lyrik, der man etwas Goethisches nachrühmen durfte. Von Nietzsche und Ibsen stark berührt, gab Morgenstern dem Grüblerhang, der ihm angeboren ist und auch seine Groteskkunst bedingt, zuerst breiten Raum in seinen lyrischen Schöpfungen. Langsam stieg er empor zu gemütstiefen Liedern von schlichter Knappheit. Auf seinem Wege nahm er auch die Mittelachsenverse von Holz auf, verschmähte aber nicht, um ihnen geschlossenere Gestalt zu geben, den Reim.

Der eigenwilligste, zugleich der zigeunerhafteste der Dichter aus naturalistischer Zeit, die heute noch vor den Augen einer anders gearteten Welt bestehen, war der geistige Einsiedler Peter Hille. Auf langen Wanderfahrten warf er sein dichterisches Schaffen achtlos hin und überließ es Freunden, den Schatz seiner Dichtungen zu heben. Ein Wortkünstler ist auch Hille. Schon kündigt sich in ihm die Fähigkeit der Ausdrucksdichter an, Worte von zwingender Anschauungsfülle und schier überstarkem Gefühlsgehalt zu prägen.

Nichts Ausgeklügeltes und Ergrübeltes hat die Wortkunst Hilles. Indem er, in seiner Lebensführung fern allem Literaturbetrieb, ein Sonderleben sich wahrte, blieb er, wie er's selbst gern bekannte, ein Kind und daher von einer Ursprünglichkeit, die in seiner Umwelt vereinzelt dasteht. Daß sein Andenken in einer Zeit, die nach gleicher Ursprünglichkeit sich sehnt, nicht verlorengehe, sucht eine Führerin jüngster Dichtung, Else Lasker-Schüler zu erzielen. Sie selbst ringt nach dem wurzelhaft Echten von Hilles Schaffen, ohne es immer zu bewähren.

Else Lasker-Schüler schlägt die Brücke von Peter Hille zu den norddeutschen Erneuerern lyrischen Ausdrucks von heute. Sie sondern sich deutlich ab von den süddeutschen, zumal von den österreichischen Kampfgenossen. Die entscheidende Tat ging von den Österreichern und zwar zunächst von Pragern aus. Sie gaben der Lyrik neue Form und neuen Gehalt. Der erste, der einen unverkennbar neuen Ton anschlug, war Rainer Maria Rilke. Er gilt für die größte lyrische Begabung, die seit Lenau auf österreichischem Boden erstanden ist.

Von Rilke zu den Neusten

Wieviel Schöpferisches auf österreichischem Boden lyrischer Sang in den jüngsten Jahrzehnten zu bieten hatte, verraten Sammlungen, die von kundiger Hand erbracht wurden und feinfühlig Dichter wie Dichtungen aus der Fülle auslasen. „Deutsche Lyrik aus Österreich seit Grillparzer" trug 1912 Camill Hoffmann, er selbst ein Gestalter starkempfundener Stimmung, zusammen. Der Wiener Forscher Stefan Hock zog 1920 seiner „Lyrik aus Deutschösterreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart" noch weitere Grenzen, mußte dafür auf engerm Raum noch sorgsamer sichten; er konnte zugleich beweisen, was alles in den Jahren seit 1912 Anrecht auf Beachtung gewonnen hat.

Jakob Julius David, der Mähre, hatte nach Ferdinand von Saar aus einem Lebensgefühl von eigener Tönung der Wiener Lyrik Neues zugeführt. Die gleichaltrige Wienerin Rosa Mayreder erfüllte strenggestaltete Form mit der Glut leidenschaftlichen Erlebens. Den weiten Abstand, der zwischen Wien und Tirol besteht, erwies, ein eindrucksvoller Erfühler heimatlicher Alpenlandschaft, Arthur von Wallpach aus Untervintl im Pustertal. Weitab liegt sein Schaffen von dem Suchen und Spüren Hofmannsthals nach

Offenbarung über die seelischen Geheimnisse der Menschen später Bildung. An Hofmannsthal hat sich der Wiener Stefan Zweig herangebildet, ihm verwandt in der wohllautend gedämpften Sprache. Zweig und noch greifbarer der Mähre Leo Greiner nehmen auch den Ton Lenaus auf, um zu sagen, was ihnen, Söhnen einer Zeit von gesteigerter und eindringlicherer Eindrucksfreude, an Landschaftlichem zum Erlebnis wird. Alfons Petzold kam aus der Welt der Wiener Arbeiter; in langem Siechtum reifte seine lyrische Kunst. Anklagend lieh er dem Proletarierkind Worte, nach Form und Inhalt verwandt mit Freiligrath und mit den Frühnaturalisten. Bald wurde er zum beschaulichen Betrachter der Landschaft und des Menschen, vor allem des eigenen Selbsts, und bannte, was ihm sich eröffnete, in wortsparende Verse, die auf alles Grelle und Laute verzichten. Zuweilen griff er auch zu einer der Gebärden Rilkes, dessen Wortkunst ja so viel Eigenwüchsiges birgt, daß sie, ähnlich wie einst Heines lyrische Sprache, sich sofort kenntlich macht, in Schöpfungen Rilkes wie seiner Nachfolger. Wenn Franz Karl Ginzkey, dessen Liebesgang etwas liebenswürdig Schlichtes hat, kunstvoller als in andern seiner Gaben das Wesen eines Dings in Worte faßt, den Stephansturm am Abend in dreizehn Versen versinnlicht oder gar den Begriff der Tangente oder der Kugel in Anschauung umsetzt und mitfühlbar macht, so wetteifert er mit Rilke, mag er es bewußt oder unbewußt, als Nachfolger Rilkes oder in voller Unabhängigkeit tun.

Rilke, in Prag geboren, doch früh nach Frankreich verpflanzt und zeitweilig dem Kreise des Bildhauers Auguste Rodin angehörig, trat kurz nach Hofmannsthal, nur wenig jünger, in die Öffentlichkeit. Während der Wiener daheim sofort Beachtung fand und auch bald durch Hermann Bahr der deutschen Bildungswelt vorgestellt wurde, mußte Rilke lange auf äußern Erfolg harren. Seine sprödere Kunst stand ihm mehr als ein Jahrzehnt im Wege. Es ist Verdienst des Insel-Verlags, daß Rilke sich gegen 1910 endlich durchsetzte. Sein „Cornet Christoph Rilke", im Erstdruck von 1906 kaum beachtet, nähert sich jetzt dem zweiten Hunderttausend.

Rilkes Kunst ist vor allem kühne Umbiegung der lyrischen Sprache. Die Erneuerung des Sprachbluts, die von Arno Holz verlangt worden war, hatte der ganzen Eindruckskunst als Gesetz gegolten. Sie läßt sich verfolgen bis zu dem Augenblick, in dem der Kreis des „Charon" zu noch wuchtigerer Steigerung und Verdichtung des Ausdrucks weiterging und der kommenden expressionistischen Wortgebung die Bahn eröffnete. Selbst Hofmannsthal führte neues Sprachblut zu, mochte er immer fast gesuchte Ein-

fachheit der Sprache wahren und lieber wienerisch reden als durch ungewohnte Worte wirken. George erneuerte unbedingter den Wortschatz seiner Verse, um das feierlich Gewählte seines Formwillens, aber auch seines Reims besser zu treffen. Satzbau und Wortstellung gewannen bei ihm aus gleichem Grunde neue Gesetze. Nach den viel kühnern Wagnissen jüngerer Dichter läßt sich heute freilich kaum noch nachfühlen, wie fremd einst Versfolgen — vollends durch die Unterdrückung der geläufigen Satzzeichen — wirkten wie:

Da trat Er mir entgegen fahnenschwinger
Im herbstesgolde und er hob den finger ...

oder:

Von einer ganzen jugend rauhen werken
Ihr rietet nichts von qualen durch den sturm
Nach höchstem first, von fährlich blutigen träumen.

Noch weiter ging Rilke. Sein Vers wagt grammatisch Dinge, die gutem Deutsch schlechtweg verwehrt scheinen. Infinitiv und Partizipium kommen zu neuen Ehren. „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe so müd geworden, daß er nichts mehr hält", heißt es vom Panther im Pariser Jardin des Plantes. Oder von einer Schauspielerin wird gesagt: „Und sie läßt ... alle diese Worte wieder fallen, ohne bleibend". Was auf den ersten Blick wie Unbeholfenheit eines dumpfen Ausdrucksdranges erscheinen mag, enthüllt sich bald als gewollte Gebärde, die von vorgeschriebenem Brauche abweicht, weil sie zu verraten vermag, was noch keiner ersah. Doch neben scharf zutreffende Seelenenthüllung tritt, wie etwa im „Abenteuerer" des andern Teils der „Neuen Gedichte", allgemeinste Andeutung. Hellbeleuchtetes steigt e[illegible]oem Geheimnis gewollten Halbdunkels. So erheben sich in Rodins Kunst aus kaumbehauenem Stein die Züge einer Gestalt oder bloß eines Gesichts und gewinnen desto stärkeres Leben. Umrißhaftes löst sich auf und fließt über in Umrißloses. Solchem künstlerischen Gefühl entspricht Rilkes Vorliebe für das scheinbar ganz unlyrische Wort „irgendeiner":

So wie der König auf der Jagd ein Glas
ergreift, daraus zu trinken, irgendeines, —
und wie hernach der, welcher es besaß,
es fortstellt und verwahrt, als wär' es keines ...

oder:

und sie sagt Erdichtetes, darin
Schicksal schwankt, gewolltes, irgendeines,
und sie gibt ihm ihrer Seele Sinn,
daß es ausbricht wie ein Ungemeines:
wie das Schreien eines Steines —

Schon diese Verse verraten, um wieviel noch fühlbarer Rilkes Hand ist als die Hand Georges. Sie bringt gesteigerte Bewegung in den Vers, sie verschmäht das gleichmäßigere Schreiten Georges. Sie gibt schon durch die ungewohnte Stellung, die dem Reime im Satzgefüge zuteil wird, dauernd einen spürbaren Ruck. Was von George nur selten gewagt wird, ist bei Rilke auf Schritt und Tritt zu finden: unbetonte und untergeordnete Worte erscheinen im Reim; attributive Adjektive oder gar Artikel waren sonst dem Reim streng verboten:

Als ginge Gott mit seinen weiten
Bildhauerhänden durch die Seiten
im dunklen Buch des Anbeginns.

oder:

aber plötzlich ist vom Mond ein Schein
durchgeglitten, licht, als hätte ein
Erzengel irgendwo sein Schwert gezogen.

oder gar:

Im hellsten Licht
keimt die Kartoffel; dann
ein wenig weiter Gerste, bis der Tann
das Bild begrenzt.

Verwandte Wirkung hat das „irgendeines" im Reim. Abermals sind die Umrisse wie überflutet; die Grenzen strenger Form zerrinnen wie bei Rodin. All dies mag zuerst abschrecken. Es gehört aber notwendig in das Bild von Rilkes Wortkunst und hat feste Stellung in der Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten. Ein kräftig zugreifender Former des Sprachstoffs bohrt sich mit seinen Ausdrucksmitteln tief hinein in das Wesen des Gegenstandes, dem sein innerstes Geheimnis abgefragt werden soll. Dieser Gegenstand ist durchaus nicht immer ein Mensch und noch weniger eine einzelne Persönlichkeit. Begriffe wie der Doge, der Abenteurer, der Leser werden ausgeschöpft und verdichten sich zu Versen. Selten läßt sich ein bestimmtes

Modell spüren; genannt wird es nicht, auch wenn nach Rilkes Worten es so mit Händen zu greifen ist wie die Schauspielerin Eleonore Duse. Tieren, wie dem Panther im Käfig, den Flamingos, dem Hunde, lauscht Rilke ihr Lebensgefühl ab, ganz sachlich, äußerlich teilnahmlos, aber aus tief sich einfühlendem Nacherleben. Das Wappen, das Gold, oder Portal und Fensterrose einer Kathedrale, ein Kapitäl gelangen zu erschöpfender Bestimmung ihres Wesens. Alles ist ihm künstlerisches Erlebnis geworden; und wie aus seiner Seele erzeugt, fangen die Dinge zu leben an. Das geht hinaus über den Impressionismus. Nicht um sorgsames Erfassen des augenblicklichen Eindrucks ist es Rilke zu tun; er dringt in den Mittelpunkt seines Gegenstandes, sucht ihn geistig von innen zu packen und aus dem Innern die äußere Gestalt begreiflich zu machen. Er ist einer der ersten, die den Ausdruck eines Innerlichen grundsätzlich wieder an die Stelle der Eindruckskunst setzen. Und zuweilen glücken ihm seelische Ergründungen von überwältigender Wahrheit. Vorbei ist die Zeit bangen Fragens nach dem Wesen der Dinge. Rilkes Fähigkeit, ein fremdes Ich zu erfühlen, läßt ihn Ichdichtung einschränken. Als einer der ersten übt er einen lyrischen Sang, der lieber von einem „Er" als von dem „Ich" berichtet. Wenn er einmal, selten genug, den gewohnten Umkreis der Liebesdichtung betritt, so wird ihm ein alter Lieblingsstoff der Gemütslyriker, der Tod der Geliebten, zu einem Bekenntnis, das wie etwas Niegesagtes erschüttert. Aber auch dieses Gedicht spricht von einem „Er", es wahrt nicht die übliche Form der Ichdichtung. Rilke steht an einer Stelle, die weitab von impressionistischem Egoismus liegt. Er ist ein machtvoller geistiger Bezwinger der Welt, bewußt der metaphysischen und religiösen Anliegen, die wieder zur Geltung kommen wollen.

Der neuen Lyrik des Objekts kam eine stoffliche Wendung entgegen, die zurückführte in verlassene Gefilde des Frühnaturalismus. Zola hatte die Eindrücke des neuen technischen Lebens, besonders der Weltstadt, zu sammeln und zu ordnen versucht. Der Fläme Emil Verhaeren steigerte Zolas miterlebende Freude an dem Reichtum der neuen Lebensformen, die vorläufig andern wie etwas Schreckhaftes galten. Verhaerens Sehkraft überwindet das Grauenvolle. Er setzt das vielstimmige Leben der Menschen von heute, vor allem der Weltstadt, mit seinen betäubenden Geräuschen, seinem Tosen und Dröhnen in Dichterworte um. In seinen Versen hämmert es, die Räder sausen, die Webstühle schnarren, die Dampfmaschinen zischen, Menschenmengen summen. Diese mechanisierte Welt packt er mit Herrscher-

gewalt zu einem Ganzen zusammen und genießt sich selbst, während er sie künstlerisch formt. Lebensdurstig und freudig bejaht er noch erschreckende Begleiterscheinungen jüngster Gestaltung des Daseins. Vertausendfältigt fühlt er in ihnen sein Herz; es wandelt, weitet, füllt sich und quillt über von jäher Ekstase. Er ruft sein Herz auf, sich in die Städte, die nächtiger Schimmer und die Flamme der Feste ummauert, einzuschließen, um groß und gewaltig zu sein. In Verhaerens hymnischen Gesichten steht das erlebende, begeistert mitschwingende, stürmisch aufjubelnde Ich noch im Vordergrund. In aufstachelnder Ich-Poesie gewinnt das Ich eine überwältigende Wucht.

Zola hatte minder ekstatisch, eher wie ein Sohn der Aufklärung, Freude an zielbewußter Arbeit verfochten, die im Dienst der Zukunft, frei von der Last religiöser Dogmen, die Menschen glücklicher und besser macht. Der eifervolle Gegner der französischen Romantik feierte tatsächlich wie Viktor Hugos „Légende des siècles" (1859—83) weltgeschichtlichen Fortschritt im Sinn eines Aufstiegs zu nutzvoller Betätigung. Verhaeren ist weniger Nützlichkeitsmensch. Er möchte nur zu überwältigenden Erlebnissen sich aufschwingen.

Zolas Sprache feierte Feste, wenn sie die Maschinenwelt in ihren Wirkungen auf die Sinne des Menschen wiederzugeben hatte. Doch neben seiner bedächtigeren Art, die nur dann und wann zu gedrängterer Wucht ausholt, erscheinen Verhaerens Satzfolgen wie titanisch getürmt. Oder sie jagen wild dahin. Maßlos ist die Kraft des Aussprechens, bis zur Beklemmung steigert sich die Ausdrucksfähigkeit. Die Wortmacht Verhaerens kann sich um so schrankenloser ausleben, da er auf die wohlgeordneten Rhythmen französischer Verskunst verzichtet und — in starker innerer Verwandtschaft mit deutschem Formgefühl — freie Verse wählt.

Schon diese unfranzösische Entfesselung der Form rückt ihn dem Amerikaner Walt Whitman nahe. Beide sind eines Herzens in der Freude am Reichtum des Lebens, in der unbegrenzten Lust, diesen Reichtum zu genießen und auszukosten. Beide erwecken das Gefühl, sie seien Wegebahner neuen Menschentums, neben dem zagere und empfindlichere Menschen mit geringerer Fähigkeit, im urgewaltigen Rhythmus mechanisierten Lebens mitzuschwingen, wie etwas Überwundenes erscheinen, wie zum Untergang bestimmt.

Deutsche Lyriker rangen nach Verhaerens versinnlichender Kraft. Die Blicke spannten, das Ohr schärfte sich bis aufs äußerste. Rilke ward über-

trumpft. Georg Heym, der Frühverstorbene, wandte an die Großstadt und an die Mächte, die von den neuen technischen Eroberungen wachgerufen wurden, seine ungemeine Fähigkeit sinnlich-kräftiger Vergegenwärtigung, mied indes bald den freudig miterlebenden und nachfühlenden Gemütston Verhaerens und zeichnete mit grausamer Echtheit das Grauenhafte ab. Das wäre nur Wiederholung alter naturalistischer Versuche gewesen (es wirkt tatsächlich auf viele wie naturalistischer Formwille), wenn nicht die strenge Form, die den Forderungen Georges entsprach, und wenn nicht vollends trotz aller Schärfe der Beobachtung eine Phantasie von der Gewalt der Gesichte Rubens' auch künstlerische Ziele verraten hätte, die jenseits der Sinnenwelt lagen. Das alles wies schon auf die Neigung zum Barock hin, die sich durchzusetzen begann. Eine gewaltige innere Spannung wurde zu stärkster Wirkung zusammengedrängt. War schon Rilkes Bewegtheit über Georges Linienstrenge zum Barock weitergeschritten, so packte Heym in einen einzigen Vers eine Wucht hinein, die etwas Atemraubendes hat.

Rubens schwelgt in Gesichten des Weltgerichts und seiner Qualen. Heym sieht mit gleicher Schärfe und mit gleicher Lust am Auskosten des Gräßlichen die Leiber der Toten, die der Styx hinrollt. Nackt und wild reiten sie aufeinander, von Zorn und Wollust aufgebläht wie Schwämme. Ein nacktes Weib mit schwarzem Flatterhaar breitet ihren Schoß und ihre Brüste lüstern aus vor den Verdammten. Ein riesiger Neger packt den weißen Leib an seine schwarze Brust. Unzählige Augen trinken den Rausch der Gier. Asketische Ekstasen des Barocks läßt Heym wiedererstehen, wenn er die verdorrten Schiffer des fliegenden Holländers abmalt. Wie Mumien schlafen sie auf ihrer Bank, wie Wurzeln sind ihre Hände in den morschen Bord hineingewachsen; grünlich hängt Moos aus ihrem Ohr und tanzt im Wind um ihre welken Backen. Oder der Tod tritt an ein Grab und bläst hinein, um Raum für neue Leichen zu schaffen; ein alter Schädel flattert aus der Gruft, beschwingt mit feuerrotem Haar, das der Wind hoch oben in der Luft zu feuriger Krawatte schlingt.

Solche Lust am Ekelerregenden trifft nahe zusammen mit der Kunst des abenteuerlustigen Weltdurchwanderers Arthur Rimbaud. Dieser Freund Paul Verlaines, der sich bewußt war, losgelöst zu sein von allen hemmenden Vorstellungen religiöser und gesellschaftlicher Überlieferung, achtete nicht auf die Empfindlichen, die vor stinkender Armut, schmutzigen Kleidern, schwitzigen Schuhen und dem Dunst der Abtritte zurückschrecken. Er fühlt sich mit saugender Kraft in seine Eindrücke hinein. Und er unterstreicht das

Grelle seiner Wiedergabe durch die kunstvolle Formung, die gern das Sonett wählt. Durch K. L. Ammer wurde er 1907 aus dem Französischen ins Deutsche übertragen und einer Dichterjugend vermittelt, die seinen Naturalismus nicht mehr als Naturalismus in überlieferten Sinn empfand, weil sie selbst das Werden des Naturalismus nicht miterlebt hatte. Hier gibt sich einer der Gründe, die das Schaffen der Jüngsten dem Frühnaturalismus nähern.

Rimbaud nimmt Stellung zu den Erscheinungen, die er rücksichtslos abzeichnet. Er ist Bekenner, ist Mahner, ist Verurteiler. Heym verrät weit weniger sein inneres Verhältnis zu dem Grauenhaften, das er abspiegelt. Das Wort „Ich" ist in seinen Versen kaum anzutreffen. Das unterscheidet Heym auch von Charles Baudelaire. In den „Fleurs du mal" (1857), vor allem in dem vielumstrittenen Gedicht „La charogne" schenkte Baudelaire ebenso strenge und reine Form der Wortkunst lange vor Heym einer verwandten einläßlichen Wiedergabe des Scheußlichen und Ekelhaften. Wie Heym wirkt er durch die Paarung der Gegensätze: hochgesteigerte Kunst der Gestaltung und scheulose Abzeichnung des Widerwärtigen. Allein der französische Totentanzdichter spricht zugleich sein inneres Verhältnis zu dem grauenvollen Gegenstand seines Kunstwerks aus und macht ihn zum Symbol menschlichen, zumal seines eigenen Erlebens. Heym bleibt bei der bloßen Darstellung stehen, er läßt die Dinge nicht an sich herankommen, er verzichtet auf die sittliche Anwendung, die für Baudelaire unentbehrlich ist und neben Heyms harter und grundsätzlich teilnahmloser Unpersönlichkeit wie erweichende Gefühlsrede eines Bußpredigers wirkt. Heyms unbedingte Sachlichkeit entfernt sich von den Absichten der Ausdruckskunst, der er doch wieder durch den Gehalt seiner Verse zum Führer wurde. Nur selten, und besonders wenn er — ganz wie Rimbaud — das Elend der Arbeiterviertel großer Städte versinnlicht, läßt sich ein vernichtendes Werturteil verspüren.

Deutlicher gibt Paul Zech zu verstehen, wie widrig ihm Fabrikstädte, aber auch alle andern Lebensbedingungen sind, die den Arbeiter um sein Menschentum bringen. Von Verhaeren ist solche Verneinung schon weit entfernt. Sie berührt sich mit Rimbaud auch in der Vorliebe für wildgewordene Sonette. Sie steigert sich von inbrünstigem Nachfühlen zu den Anklageworten des eifervollen Predigers. In der Form Whitmans und Verhaerens, aber aus dem Mahnerbewußtsein Jesaias' zeichnet kunstvoll Armin T. Wegner das „Antlitz der Städte" (1917). Noch vernehmlicher ertönen Worte der Abwehr gegen unsere mechanisierte Welt in den Versen des Wieners Albert Ehrenstein. Hanns Johsts „Rolandsruf" von 1919,

der in der Stunde der Scham und Schande die Deutschen erwecken will, kehrt sich gegen die gellende Gier der Städte. Der Kampf gegen die Großstadt und gegen ihre Lebensbräuche nimmt in neuster Lyrik breiten Raum ein. Er entkeimt dem Rousseauismus, der, von Tolstoi wieder erweckt, sich der Jugend mehr und mehr bemächtigt. Eine Predigt in Versen an das Großstadtvolk und gegen die Großstadt hatte schon Dehmel gehalten. Von ferne berührte Otto zur Linde das Gebiet, nicht aber ging er auf eine Schilderung aus, die durch strenge Sachlichkeit Grauen erweckt. Er bog ab ins Mythische.

Doch auch Heym verdichtet, was ihn an dem Leben der Städte bedrückt, einmal symbolisch zu einem Mythos vom „Gott der Stadt": breit sitzt er auf einem Häuserblock, Winde lagern schwarz um seine Stirn, voll Wut schaut er; diesem Baal glänzt vom Abend rot der Bauch, ins Dunkel streckt und schüttelt er seine Fleischerfaust. Vor dem Ausbruch des Weltkriegs, den dieser Dichter der Schreckensgesichte nicht mehr erlebte, schuf Heym ein Gegenstück von verwandter symbolischer Mythenhaftigkeit, das Schauerbild der großen und unbekannten Riesengestalt, die turmgleich die letzte Glut austritt, das Feuer querfeldein in die Nacht jagt, über glühenden Trümmern steht und in wilde Himmel die Fackel dreht über sturmzerfetzter Wolken Widerschein: des Kriegs.

Der Beginn des Weltkriegs forderte eine andersgestimmte Kriegsdichtung, wenn dem Deutschen nicht von vornherein die Möglichkeit zu höchster Anspannung abwehrender oder gar siegreich vordringender Kraft genommen werden sollte. Dichterische Gebilde, die nach jahrelangem Ringen und im Bewußtsein unerhörter kriegerischer Leistungen ohne Bedenken hingenommen werden können, erweckten in der ersten Kriegszeit (damals wurde Heyms „Krieg" allmählich bekannter) nur den Anschein des Unzeitgemäßen, ja dem Zeitgefühl Entgegengesetzten. Um so lieber wandte man sich dem einzigen Lyriker zu, der seit Liliencron und vor den Augusttagen von 1914 ungebrochene Freude an Kampf und Schwertschlag verkündet hatte: Ernst Lissauer.

Ernst Lissauer erschuf aus seiner Phantasie gleichfalls mit rubensscher Wucht Abbilder der Kämpfe von 1813. Unmittelbar vor dem Weltkrieg rief die hundertste Wiederkehr der Kampftage des Befreiungsjahres in Lissauer einen Schlachtendichter wach, der dem gesteigerten Kraftgefühl des deutschen Volkes angesichts drohender und bald verwirklichter Gefahren eine Versinnlichung lieh, wie sie von der betrachtenden und bloß aufnehmenden Eindruckskunst nicht erzielt werden konnte. Eine der Quellen der kommenden Kriegsdichtung war damit erschlossen.

Lissauer hatte den Mut, nicht an deutscher Kraft zu zweifeln. Selbst die besten Freunde ihres deutschen Vaterlands quälte vor 1914 die Frage, ob der Deutsche überhaupt noch die alte kriegerische Leistungsfähigkeit für den künftigen Krieg werde aufbringen können, der durchaus unvermeidbar schien. Wer mit lauten Worten versicherte, daß der Deutsche auch diesmal seinen Mann stellen werde, traf auf Unglauben. Ja seine Rede wurde, weil auch leichtgemute Phrasenhelden gern von deutschem Mannesmute redeten, wenig ernst genommen. Ehrliche Naturen schwiegen lieber, als daß sie sich dem Anschein der Phrasenhaftigkeit ausgesetzt hätten. Dem seelischen Verhalten relativistischer Eindruckskunst entsprach vollends, zu politischen Fragen keine Stellung zu nehmen. In solcher Umgebung wirkten die Mahnworte von Rudolf Alexander Schröders „Deutschen Oden" von 1912 trotz ihres echten sittlichen Ernsts wie etwas Fremdes und Unzeitgemäßes. Ihre klassisch fremde Form stand ihnen obendrein im Wege. Man stellte sie, nicht um sie zu loben, neben Klopstock. Man übersah die weit engere Verwandtschaft mit Hölderlin.

Lissauer rief alte, ehrwürdige, aber verblaßte Erinnerungen zu neuem Leben auf und fand in sich und bei andern wieder Glauben an die Bedeutung persönlicher Heldenhaftigkeit. Wenn er Blüchers Überfall bei Hainau in glühend vorwärtsdrängende Verse brachte, traf er überein mit der sinnlich übervollen Wortkunst Heyms. Ein bewegter Rhythmus schmiegt sich dem Stimmungswechsel an, der zu starker Wirkung herausgearbeitet ist.

Lissauer steigerte sich sofort in der ersten Kriegszeit, er übersteigerte sich sogar. Er hatte nur weiterzutreiben, was vor dem August 1914 ihm schon geglückt war. Viele, die niemals Gleiches versucht hatten, stellten sich im Dienst des schweren Augenblicks rasch um. Gerhart Hauptmann, der kurz vorher das Jahr 1813 mit Einschränkung in seinem Festspiel gefeiert hatte, griff wie manche andere zu dem altbewährten Mittel, erweckende Dichtung, die vielen zum Herzen sprechen soll, in die Gestalt eines weitverbreiteten Lieds zu bringen. Seinen Aufruf zu unentwegtem Widerstand kleidete er in die Form von Gottfried Kellers Lied „An das Vaterland", das längst zu einem Volkslied der Schweiz geworden war. Richard Dehmel, kriegspflichtigem Alter schon entwachsen, ging freiwillig in den Kampf und konnte aus unmittelbarem Erleben die Schlachtenlyrik bereichern. Alfred Kerr gab in gedrängt knapper Wortkunst Augenblicksbilder aus der ersten Kriegszeit. Isolde Kurz und Hermann Hesse schritten in Kriegsgesängen von Kampfrufen bald weiter zu verinnerlichter Gemütslyrik.

Den Heimatdichtern lag die Aufgabe gut. Unter den Unzähligen, die mitsangen, waren viele völlig unbekannt gewesen. Der Krieg schenkte so den Deutschen neue Dichter, auch Dichterinnen. Ina Seidel brachte starkes Miterleben und eigenen Ton in Verse, die an das Volkslied anklingen und etwas echt Volkstümliches haben. Den Mann wie das Weib ließ sie sich aussprechen. Mannhaft erklingt ein „Nur nicht zurück!“ Lieder verraten ihre Sänge das unabwendbare schwere Leid des Kriegs. Am liebsten lauschte man dem Mann aus dem Volke. Er schien echter und zuverlässiger als der Berufsdichter. Der Kesselschmied aus München-Gladbach Heinrich Lersch galt manchem als der Berufenste unter den Kriegssängern. In vollem Gegensatz zu Lersch schuf ein feinfühliger Poet, der kurz vorher in engeren Kreisen sich schon durchgesetzt hatte, Albrecht Schaeffer, 1915 „Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte“, kunstvoll in der Form, eigenwillig in der Einkleidung.

Die Zweifel, die eben noch deutscher Kriegstüchtigkeit entgegengehalten worden waren, zergingen rasch in nichts. Desto zweifelsfroher wurde die Dichtung vom Kriege aufgenommen. Vorläufig ist ein Werturteil über das Ganze dieser Dichtung wie über das Einzelne undenkbar. Ehe es möglich sein wird, müssen Jahre vergehen, vor allem Jahre des Friedens. Heute ist die große Mehrzahl noch geneigter als in der Frühzeit des Kriegs, über die jüngsten Kriegssänger den Stab zu brechen. Ob samt und sonders, trotz der unermeßlichen Menge von Kriegsliedern, auch nur die geringe Höhe der Dichtung von 1870 und 71 erreicht wurde, bleibt noch offene Frage. Den Ruhm, wirklich von Mund zu Mund zu gehen, errangen verschwindend wenige dieser Kriegslieder. Gesungen wurde von den Feldgrauen meist nur Altes und Längstbekanntes, so gut wie nichts von den neuen Liedern deutscher Dichter, dafür Verse, die an der Front entstanden waren. Erich Schönbergs Heft „Unser Soldat und sein Lied“ (1917) stellt zusammen, was von Mund zu Mund ging. Eine Auswahl aus der Überfülle der neuen Kriegsdichtung versucht Julius Babs Sammlung „Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht“.

Auf deutschösterreichischem Boden gelangte zu ungemeiner Verbreitung ein Lied, das dem zweifelnden, halb zagen, halb leichtgemuten Lebensgefühl des Deutschösterreichers, vor allem des Wieners ebenso entspricht, wie es für den Sohn des Deutschen Reichs, zunächst für den Norddeutschen, fremd, fast unverständlich klingt: das Reiterlied des Zionisten Hugo Zuckermann. Anton Wildgans steigerte nur wenig diesen Ton in seinen „Österreichischen

Gedichten“ (1914—15); sie verkennen nicht die schweren Lasten des Kriegs, kommen nur wie auf Umwegen zu erweckenden Worten und bleiben gut österreichisch noch in dem Zugeständnis, daß der Österreicher und zumal der Wiener aus seiner gewohnten Gefühlswelt durchaus heraustreten muß, wenn er sein Vaterland mit der Waffe in der Hand schützen soll. Andere griffen auch in Österreich eifriger zu flammenden Worten. Am ungebrochensten und reinsten kam die Überzeugung, daß Österreich selbst erstaunt war über das jähe Erwachen eines starken völkischen Gefühls zu Beginn des Weltkriegs, heraus in Robert Michels „Briefen eines Hauptmanns an seinen Sohn“ (1916). Es ist eines der vielen Bücher aus der ersten Kriegszeit, in denen österreichische Schriftsteller sich bewußt zu werden versuchten ihres eigenen Volkstums, ihres Gegensatzes zum deutschen Norden, ihrer Kraft und ihrer Grenzen. Hermann Bahr führte den Reigen. Jos. Aug. Lux und mit spitzestem Scharfsinn Robert Müller sagten den andern Deutschen, wie es im Innern des Österreichers aussehe; sie taten es meist in der Haltung eines Verteidigers, der die Schwächen seines Schützlings nicht verhehlen will, ja absichtlich preisgibt, um dessen gute Seiten desto stärker herauszuheben. Wieviel Heldentum in ihren Landsleuten stecke, besonders in den Tirolern, kündeten den Zweiflern anekdotisch gehaltene Bücher von Franz Karl Ginzkey, Karl Franz Nowack, Walter Schmidkunz und andern.

Durchaus macht sich in dieser deutschösterreichischen Kriegsliteratur bemerklich, daß innerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle ein ganz anderes Verhältnis zum Kriege bestand als im Deutschen Reich. Eine Gruppe österreichischer Dichter ging noch weiter und erhob ohne Zagen gegen alles Kriegführen Einspruch, spielte gegen die „Wortemacher des Krieges“ die Heilslehre vom Brudertum aller Menschen aus.

Wenige wehren eine Form des Kriegs, die allen unsern Vorstellungen von der erreichten Höhe menschlicher Entwicklung widerspricht, so schroff ab wie der Wiener Albert Ehrenstein. Seine Kriegsgedichte haben etwas von der Bußrede des Propheten, der sein eigenes Volk nicht schont, wenn es gilt, zur Umkehr zu mahnen. Sie übertrumpfen Heym wie Rimbaud in rücksichtsloser Abzeichnung des Gräßlichen. Sie sind expressionistische Gesichte. Sein „Kriegsgott“ ruft:

Rot umblüht euer Blut
Meinen Schlächterarm,
Wie freut mich der Anblick! ...

Schon speien die Wölfe
Nach meinen Festen,
Euer Aas muß sie übermästen ...

Wie Ehrenstein spielt Franz Werfel den Heiligen aus gegen den Helden, den Geist gegen die Künste der Mechanisierung, die im Krieg ihre Feste feiern. Das Gefühl, das dem Expressionismus zugrunde liegt, der Wunsch nach geistiger Tat, nach dem Sieg des Innerlichen über das Äußerliche trägt Werfels Dichten. Ihm wie Ehrenstein genügt nicht länger die bloß aufnehmende und abspiegelnde Haltung des Impressionismus. Er ist ein Bekenner, er sucht nach einer Weltanschauung, die das Leid der mechanisierten Welt überwinde. Die Neigung des Barocks zu Gesichten des Gräßlichen ist auch ihm eigen, noch mehr jedoch ein mitleidvolles Sicheinfühlen in die Seelen Unglücklicher und Unterdrückter. Neben die sprachgewaltigen Barockkünstler jüngster Lyrik tritt in ihm ein Erlöser vom Leid der Welt.

Auch Stefan George wand keine Siegeskränze, als er spät endlich zum Krieg dichterisch Stellung nahm; auch er wahrte den Bußton des Propheten; aber er hofft auf Erlösung der Welt durch den deutschen Geist. So scheidet er sich von den Kriegsgegnern in Österreich. Und nicht wie sie kündet er, der Herbere, eine Heilslehre des Mitleids.

Werfel ist Prager wie Rilke. Prager Dichter hatten schon längst einen eigenen Ton gesucht, der von der Wiener Eindruckskunst sich unterschied: Hugo Salus, der sinnige Dichter stiller Lebensfreude, oder (noch eigentümlicher) die schwerblütige Hedda Sauer. Prager Gettostimmung, längst von deutscher Dichtung erfühlt, sogar von Wilhelm Raabes „Holunderblüte“ (1865) aus der Ferne liebevoll nachempfunden, wird diesen Prager Dichtern, die in Camill Hoffmanns „Deutscher Lyrik aus Österreich“ ausgiebig vertreten sind, zur Quelle ihres Lebensgefühls, anfangs auch für Rilke. Vieles von Werfels Weltbild wurzelt hier. Die jüngere Schicht der deutschen Prager Dichter, die sich zu Werfel gesellt, entwickelt sich mehr und mehr zur Trägerin des Lebensgefühls der Ausdruckskunst. Dichter wie Max Brod oder Paul Kornfeld, deren Bedeutung auf dem Feld des Romans und des Dramas liegt, fühlen ihrem Zeitalter vor und ringen mit Werfel nach dem Sieg des Geists über den Materialismus. Der Kreis um Werfel macht Prag so wichtig für die Entwicklung des Expressionismus, wie einst Wien dem Impressionismus eine entscheidende Wendung gab.

Werfel sondert sich völlig ab von der Richtung Hofmannsthals. Allein der Reichtum neuerer, vor allem österreichischer Lyrik ging noch weit hinaus über die Grenzen von Werfels Kunst. Der Wohlklang von Hölderlins Melodik und von Brentanos weich sich wiegenden Strophen mit ihrer Neigung zu kehrreimartiger Wiederholung erwachte zu neuem Leben in den farbensatten Träumen des Salzburgers Georg Trakl. Die kostbare Form umfaßt bei Trakl in betonter Gegensätzlichkeit gern grelle, ja derbe Inhalte. Mehr und mehr mied der Frühverstorbene, sich in Versen an den Verstand zu wenden. Romantisch dachte er in süßen Tönen, denen Gedanken fernstehen. Seelenverwandt mit Novalis, verzichtete er auf begrifflich deutbaren Sinn und Zusammenhang. Else Lasker-Schüler kennzeichnete das:

Seine Augen standen ganz fern.
Er war als Knabe einmal schon im Himmel.
Darum kamen seine Worte hervor
Auf blauen und weißen Wolken.

Albert Ehrenstein rief ihm zu:

Dunkel wird in dir das Feuer,
Lichte Reise ahnt der Körper,
Wiegt sich schluchzend über Wassern,
Jenseits toter Lebensheimat.

Ehrenstein selbst drückt sein Weltleid und die Pein, die ihm sein eigenes Ich bereitet, seinen Haß und seinen Trotz, seinen Stolz und sein feinfühliges Mitleid in Versen aus, die zuweilen an Hölderlins Wehrufe erinnern, lieber noch Schärfe und Bitterkeit auch in ihrer herben Vers- und Wortkunst verspüren lassen.

Werfels erste Gedichtsammlung erschien 1911. Ehrenstein, obwohl älter als Werfel, trug Gedichte erst 1914 zusammen. 1914 kamen auch die beiden lyrischen Bände Trakls heraus. Welchen Raum die drei Österreicher jetzt im Umkreis neusten dichterischen Lebensgefühls und neuster lyrischer Gestaltung einnehmen, ergibt sich aus Kurt Pinthus' Versuch, eine „Symphonie jüngster Dichtung" mit der Überschrift „Menschheitsdämmerung" (1920) zu schaffen. Als vierter Österreicher gesellt sich hier zu den drei n der lyrische Epiker Theodor Däubler, ihnen gesinnungsverwandt, aber ein lann von eigener machtvoller Prägung.

Schon die Tatsache und die innere Einrichtung von Pinthus' Sammlung erhärten die starken Zusammenhänge, die zwischen den Dichtern, zunächst

zwischen den Lyrikern der Ausdruckskunst bestehen. Pinthus will keine Blütenlese geben, die durch ein paar Beispiele ungefähr das Wesen des einzelnen Dichters verrät. Auch die Versuche der beginnenden Eindruckskunst, in geschlossener Reihe Vertreter neusten Dichtens vorzuführen, reichen nicht von ferne an die Einheitlichkeit der „Menschheitsdämmerung" heran. Mag Bierbaums „Musenalmanach" beträchtlich mehr als die ganz uneinheitlichen „Modernen Dichtercharaktere" von 1885 wie die Leistung einer Gruppe von Dichtern wirken, die Gemeinsames vertreten und nach verwandten Zielen streben: Pinthus bezeugt, daß in der jungen Dichtung etwas Überpersönliches, ein einziger starker Drang besteht, der dem einzelnen viel weniger Spielraum läßt, als es sonst Brauch war auch in einer Gruppe von Künstlern. Wenn eine neue Kunst sich durchsetzen will, treten ihre Vorkämpfer ja immer gern wie ein Verband auf. Diesmal ist es anders. Ein einheitlicher Zug von unmittelbarster Wucht wirkt in dichterischen Persönlichkeiten, die nach ihrer Abkunft, nach ihrer gesellschaftlichen Stellung, dann aber auch nach ihren künstlerischen Mitteln verschieden sind. Die vielen Stimmen klingen zusammen zu einem einzigen Aufruf nach Erneuung der Menschheit, einem Aufruf von leidenschaftlicher Stärke, die unerhört ist seit langem, die zugleich ankündigt, daß nicht länger bloß Fragen der Kunst, daß die letzten und höchsten Fragen der Menschheit zu lösen sind.

Und weil es jetzt ist, als wolle jede dichterische Tat nur neues Zeugnis ablegen für die Grundsätze, nach denen künftig das Verhalten des Menschen einzurichten und zu werten ist, durfte Pinthus seine Symphonie nicht nach Persönlichkeiten ordnen, sondern nach den Gedanken, die heute verfochten werden und das Gefühl der jungen Dichter bestimmen. Dem wissenschaftlichen Forscher, der die bezeichnenden Merkmale des Dichtens von heute in ein paar Grundgefühle verlegt und in deren gedankliche Begründung, ersteht durch Pinthus eine willkommene Bestätigung. Gefördert wird die Überzeugung, daß recht hat, wer die Dichter unserer Tage minder wie ausgeprägte Persönlichkeiten von starkem Eigenwillen faßt als vielmehr wie einen Chorus, der seine Rufe zu einem einzigen großen Aufschrei verbindet. Selten fühlte sich unbedingter bestätigt, wer synthetisch zu erleben gewohnt ist, mag immer gegen die eine oder die andere der Einreihungen von Pinthus Einwand erhoben werden.

Die vier Gefühlskreise, die von Pinthus, jeder mit Dutzenden von Beispielen, belegt werden, waren in der Darstellung der neuen Kunst hier längst zu scheiden: Entdeckung des Gegensatzes zu einer Umwelt, die bis dahin

wie etwas Selbstverständliches hingenommen worden war; Widerspruch vor allem gegen eine Kriegführung, in der eine mechanisierte Zeit ihre letzten Folgerungen zog. Dann Erweckung des Herzens. Aufruf und Empörung. Liebe zum Menschen.

An welcher Stelle von den rund zwei Dutzend Dichtern, die in der „Menschheitsdämmerung" vertreten sind, am stärksten die Österreicher beteiligt sind, an welcher die Deutschen des Reichs, ist fast selbstverständlich. Liebe zum Menschen wird auch hier vor allen von Werfel verkündet. Aufruf und Empörung werden wesentlich von Deutschen gesungen.

Auch unter den Deutschen der „Menschheitsdämmerung" sind Opfer des Weltkriegs wie Trakl. Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Ernst Stadler, August Stramm sind gefallen. Noch länger zählt G. Heym zu den Toten. Zur ältern Schicht der Überlebenden gehören Else Lasker-Schüler, Paul Zech und der Elsässer René Schickele. Führer der Umsturzdichter ist Walter Hasenclever; ausdrücklich will er politische Dichtung züchten. Ihm schließen sich an Johannes R. Becher, Iwan Goll, Kurt Heynicke, Wilhelm Klemm, Rudolf Leonhard, Karl Otten, Ludwig Rubiner (jetzt auch schon dahingegangen), Alfred Wolfenstein.

Notwendige Folge der Entwicklung des Expressionismus, seiner Stellung zur Welt, seines Widerspruchs gegen das Bestehende und seines Ringens nach Befreiung des Geistes war, daß die neue Lyrik den Umsturzstimmungen, die sich am Ende des Weltkriegs vorbereiteten, zur Aussprache verhalf und dann mit den Verwirklichern des Umsturzes gemeinsame Sache machte. Notwendigerweise rückte sie dabei auf die äußerste Linke, jugendlich feind allem Vermittlerwesen und aller Halbheit.

Sie erhoffte von dem politischen Zusammenbruch die ersehnte Erneuerung der Menschheit. Sie ging folgerichtig zum Unbedingten weiter. Sie stellte sich an die Seite der politischen Kampfrufer, die dem Bestehenden das kühnste und schärfste Nein entgegenhielten. Sie rückte viel weiter nach links als die sozialdemokratisch fühlenden Dichter des Frühnaturalismus. In ihren Augen gewann nicht nur Jean Jaurès, auch Karl Liebknecht oder Rosa Luxemburg die Verklärung des Märtyrers, der für eine gute Sache sich opfert. Hasenclever, Becher, Leonhard feierten ihr Andenken. Aber diese jungen Dichter beharrten nicht bei Totenklagen, sie brachten ihre Absichten und ihre Wünsche in glutvolle Verse. In Hasenclever erstand ein machtvoller Rufer. Er formte politische Schlagworte wie die Umsturzdichter der vierziger Jahre. Ihnen steht er auch in der Form seiner politischen Gedichte nahe. Wilder

braust Becher auf. Leonhard hält zwischen beiden die Mitte. Iwan Goll neigt zu den Klagesängen des alten Judentums. Rubiner spricht die gedämpftere Bibelsprache.

Ein Revolutionsaufruf von Werfel klingt erdenferner, mindestens als die Schlachtrufe der Hasenclever oder Becher. Auch die künstlerische Form der Österreicher scheidet sich deutlich von der kühner gestalteten Lyrik der Reichsdeutschen. Mögen sie alle im Bekenntnis ihrer Überzeugungen noch so verwandt sein, grotesker und vulkanischer sind die meisten Deutschen als die Österreicher, auch wenn einmal ein Österreicher so viel wagt wie Ehrenstein. Wilder und ungebärdiger stellen die Deutschen in Worten von ungewohnter Verknüpfung ähnliche Rätsel wie expressionistische Maler in Linien und Farben.

Else Lasker-Schüler ging diesen Weg, ehe das Schlagwort Expressionismus aufkam. Sie bringt in bunter Folge trockene Prosa und überleidenschaftlich Erfühltes. Zuweilen klingt Arno Holz an, ein andermal scheint Ureigenes seine Form zu finden. Manches ist nur toller Purzelbaum zum Spott über den Philister. Oder sie sagt auch mit Bedeutung Unbedeutendes. Sie sucht das Groteske und hat doch schlichte, reine Gemütslaute. Sie kann „An zwei Freunde" die Worte richten:

Ich blicke nachts in euren stillen Stern.
Es schwimmen Tränen braun um meinen Mandelkern
Und meine Schellen spielen süß am Kleiderrand.

Ich trage einen wilden Kork im Ohrlapp,
Und Monde tätowiert auf meiner Hand.
Versteinte Käfer fallen von der Schnur ab.

Ich liebe euer glitzernd Zackenland,
Und sehne mich nach goldnem Edelpunsche,
Aufglimme unsichtbar in eurem Wunsche.

Sie verzichtet ein andermal auf alle Sonderlichkeit und schafft ein ganz schlichtes Lied wie ihr „Dann", als ob ihr nie Umsturz aller bestehenden Wortkunst im Sinn gelegen hätte:

... Dann kam die Nacht mit deinem Traum
Im stillen Sternebrennen.
Und der Tag zog lächelnd an mir vorbei
Und die wilden Rosen atmeten kaum.

Nun sehn' ich mich nach Traumesmai,
Nach deinem Liebeoffenbaren.
Möchte an deinem Munde brennen
Eine Traumzeit von tausend Jahren.

Wie weit Werfel ihr in der Gestalt seiner Lyrik zurückgeblieben scheint neben den kühnern Vorstößen ihrer nächsten Umwelt, verrät ihr Urteil über seine Gedichte: „Manches trägt einen staubigen Turban. Er ist der Enkel seiner eigenen Verse." Das steht in einem Gedicht Else Lasker-Schülers, das ganz so liebevoll und mit gleicher Einfühlung den Menschen und den Dichter Werfel erfaßt wie ihre Verse auf Dehmel, Trakl oder Zech.

In ihrer Nähe gedeiht eine Neigung, dem Wort Gewalt anzutun, die unerträglich wäre und zerstörend heißen dürfte, wenn nicht einst Klopstock und in seinem Gefolge der Sturm und Drang Ähnliches gewagt hätte. Johannes R. Becher meißelt tollste Satzgefüge. Ekstatisch will Kraft, will Empörung sich austoben in Worten, die zu enganeinandergedrängt hervorstürzen, als daß Raum bliebe für die üblichen Bindemittel. Gedankenstrich und Ausrufungszeichen müssen ersetzen, was durch Worte nicht gesagt wird. Bechers „Mensch stehe auf", mehr als hundert Verse lang, beginnt:

Verfluchtes Jahrhundert! Chaotisch! Gesanglos!
Ausgehängt du Mensch, magerster der Köder, zwischen Qual Nebel-Wahn Blitz.
Geblendet. Ein Knecht. Durchfurcht. Tobsüchtig. Aussatz und Säure.
Mit entzündetem Aug. Tollwut im Eckzahn. Pfeifenden Fieberhorns.
Aber
Über dem Kreuz im Genick wogt mild unendlicher Äther.
Heraus aus Gräben Betrieben Asylen Kloaken, der höllischen Spelunke!
Sonnen-Chöre rufen hymnisch auf die Höhlen-Blinden.
Und
Über der blutigen Untiefe der Schlachten-Gewässer
Sprüht ewig unwandelbar Gottes magischer Stern.

Die Inbrunst der Ausdrucksdichtung türmt solche Wortblöcke. Niemals, sagt ein Deuter solcher Dichtung, scholl so laut, zerreißend und aufrüttelnd Schrei, Sturz und Sehnsucht einer Zeit. So rechtfertigt sich Bechers überbarocke Form. Diese Kunst des Schreis wirkt noch befremdender, wenn sie nicht an Aufrufe oder an einen Anruf Gottes angewendet wird, sondern einer „Phantasie an eine Frau" dient. Becher ging nicht immer so weit.

Die Auswahl seiner Gedichte, die als „Das neue Gedicht“ 1918 erschien und Arbeiten Bechers aus den Jahren von 1912 bis 1918 enthält, bringt auch Verse von milderer Form. Die „Gedichte um Lotte“ (1919) aus den Jahren 1917 und 1918 wahren zuweilen die einfache Liedgestalt älterer Liebesdichtung. Das wirkt mitunter wie Versagen eines Menschen, der klobigere Gebärde liebt. Gelegentlich drängt sich etwas von solcher Gebärde auch hier ein. Dann entstehen Strophen wie der Eingang des ersten „Abendgebets um Lotte“:

Noch schnarchen kaum die Wärter —
Da web' ich schon in Dir:
O Frucht! O Frühlingsgärten!
Wie mildesten Zephirs.

Daneben stehen Lieder Bechers, die erfolgreich beweisen, daß echterer Liebessang diesen Bekennern nicht ganz entfremdet ist. Noch unbedingter hatte vor Becher die Kunst einer Inbrunst, die Wortblock auf Wortblock türmt und alle Bindemittel verschmäht, sich in Versen von August Stramm durchgesetzt. Seine Kriegsgedichte sind nicht wühlender und empörter Aufruf. Ihm mochte der Krieg ein Lebensgefühl geliehen haben, das nur in knappster Wortgebung seinen rechten Ausdruck treffen konnte. „Patrouille“ sind die Worte überschrieben:

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.

Weiter geht noch in gleicher Richtung der „Sturmangriff“:

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitscht
Das Leben
Vor
Sich
Her
Den keuchen Tod
Die Himmel fetzen
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.

Stramms Kriegsgedichte verraten die Quelle, aus der das Jähe der jüngsten Lyrik, ihre Ungeduld, die es nicht zu Sätzen kommen läßt, das schreiartige Hervorstoßen des Worts stammen; es ist das Erlebnis des Weltkriegs. Becher wechselt indes zwischen rufartig sich folgenden einzelnen Worten und Versen von ungewöhnlicher Länge. Er verbindet Gegensätze, die in Stramm und in dessen Widerspiel Ernst Stadler Verwirklichung gefunden hatten. Stadlers Ethos konnte sich im kurzen Vers nicht ausleben. Gerade seine Kriegsdichtungen führen den Vers über eine Zeile, auch über zwei hinaus:

Gerippe grauer Häuserfronten liegen bloß, im Zwielicht bleichend, tot —
etwas muß kommen ... o, ich fühl es schwer
Im Hirn. Eine Beklemmung singt im Blut. Dann dröhnt der Boden
plötzlich wie ein Meer ...

Auch Stadler reiht ein andermal Wortblock an Wortblock. Allein in diesen Worten ist ein handlungartiges Fortschreiten. Sie sind verschieden von den Schreien Bechers:

Und dann die langen Einsamkeiten. Nackte Ufer. Stille. Nacht. Besinnung.
Einkehr. Kommunion. Und Glut und Drang
Zum Letzten. Segnenden. Zum Zeugungsfest. Zur Wollust. Zum Gebet.
Zum Meer. Zum Untergang.

Das ist in seiner abgerissenen Formung noch logisch gedacht. Bechers Ekstasen widersprechen mit Willen und grundsätzlich aller Logik. In ihnen schäumt übergewaltige, alle Bande sprengende Leidenschaftlichkeit. Das entspricht besser dem Formgefühl und der seelischen Haltung des Expressionismus. Stadler kommt an diese Absichten neuster Kunst noch nicht gleich nahe heran. Auch Alfred Wolfenstein verrät starke innere Spannung, schon in seiner Wortwahl, dann in seiner Bildlichkeit. Sein Versbau und sein Reim sind angelegt auf jähe und harte Stöße, ein Sinnbild der Gegensätze, die er aufeinanderprallen läßt; die „Nacht des Krieges" hat folgenden Rhythmus:

Blutlos und blutüberströmt ... der Erde neuer Sinn,
Der statt der Sonn' den Himmel täglich schneidender packt,
Und nun ich hingesunken bin,
Meinen Blick zerhackt.

Doch neben Becher oder Stramm gewinnen seine Verse einen gleichmäßigern Fluß. Sie strömen melodischer hin, sie wetteifern mit Musik.

„Chor", mit dem Zusatz: nach dem zweiten Satz der A-dur-Symphonie, wahrt hüpfenden Takt:

Faßt eure Finger: Fühlet euch denken,
Tupfend wie Geigen, nervige Singer,
Aber vom Herzen aufpulsen Pauken,
Dumpfere Ringer um euer Glück.

Iwan Goll läßt jähes Aufzucken selten zu. Auch ihm liegt das gleichmäßigere Gleiten, harmonisches Ausklingenlassen. „Welle und Wolke", in der zweiten Strophe zu kräftigerer Spannung emporgetrieben, beginnt in schmiegsamem Wohlklang; ein Sucher nach Versöhnung, nicht nach Entzweiung dichtet so:

Bist du Welle schon, bist du noch Wolke?
Noch verhaltnes Lächeln, Jungfrau der Winde,
Heimverlangen zum Himmel?
Oder doch schon heimliches Wandern
Hin zur Niederung, hin zum Sturz,
Seele der Wasser? ...

Wilhelm Klemm taucht tief in die eigene Seele hinein und in die Natur, die ihm seine Seele entgegenbringt. Solche Schau verträgt sich nicht mit jähen Gebärden. Wirklich erhebt er seine Stimme nur ganz wenig. Zuweilen fügt sich Vers für Vers ein Satz an den andern. Er meidet weite Schwingungen, die eine Strophe zu einem starkfühlbaren tönenden Ganzen machen, er meidet noch vorsichtiger die Zerhackung des Verses in Ausrufe.

Manchem wird die grelle Kunst Bechers zu einem Durchgang, der emporführt. Max Herrmann nähert sich zwischen seinen „Gedichten" von 1914 und dem Buch „Verbannung" von 1919 in dem Heft „Empörung, Andacht, Ewigkeit" durch Rhythmus und Wort dem Umkreise Else Lasker-Schülers und Bechers. Hier wird er in Form und Gehalt grundsätzlich Ausdrucksdichter. In der „Verbannung" erklingen neue Töne, eigentümlicher, aber auch verhaltener als früher. Strophen von vier fünfhebigen Zeilen, abgetönt durch Verwertung zweisilbiger Senkung und durch kunstvoll wechselnde Gestalt des Reims, entsprechen jetzt gut der lebenausschöpfenden Weltschau eines denkfrohen Beobachters. Noch merklicher zeigen die Gedichte Walter Rheiners den Zwang, den auf Suchende Becher üben kann. Wie Herrmann war Rheiner zuerst von Georg Heym überwältigt worden. Rheiner ringt sich allmählich empor aus fremden Fesseln. Er kann sich von

Becher befreien, weil zu ihm Natur und Landschaft spricht. Der Vers, gefüllt mit kurzen Ausrufen, die ohne Verknüpfung aufeinanderfolgen, der Vers Bechers findet in Rheiners neusten Gedichten eigenen Inhalt und eigenes Ethos.

Neben diesen Deutschen scheint ein Österreicher wie E. A. Rheinhardt, wenn er Hand in Hand mit ihnen auftritt, in der Gestalt seiner Verse nur ganz von ferne an Ausdruckskunst zu rühren. Einschmeichelnder klingen seine Wortfolgen, weicher wiegt sich sein Rhythmus. Schier fällt Rheinhardt aus seinem Ton heraus, wenn er einmal Hauptwort an Hauptwort reiht, zumal wenn dies am Ende eines Gedichts geschieht, das einsetzt:

Die Nacht ist groß und ist seit Anbeginn.
Was sterb' ich nicht, um wieder zu erstehen,
Aus neuer Erde reinlich aufgebaut!
Wie wag ich dieses Immer-Wieder noch?

Reizvoll ist es, an solchen Versen zu beobachten, wie ein Wiener heute von Hofmannsthals Suchen und Tasten nach dem Leben weiterschreitet zu Antworten, geschöpft aus dem Verlangen nach unzweideutiger Entscheidung der Fragen des Lebens, nach festem Halt. Einer, der geboren zu sein meinte, sich hinzuwerfen in ein Leben, verzückt und schauerlich nahe zu sein und überwindend unterworfen, rafft sich auf zu den sittlichen Entschlüssen seiner „Ode an die toten Jünglinge". Doch genug nacherlebenden Erfühlens von Mensch und Landschaft bleibt auch bei diesem Wiener bestehen.

Der Widerspruch gegen die Umwelt, für die Deutschen, aber auch für Ehrenstein oder Werfel selbstverständlicher, verzichtet allmählich auch auf bloß ironische Abwehr. Jakob van Hoddis oder Alfred Lichtenstein hatten bald grotesk, bald zynisch solche Ironie noch gepflegt. Neben dem feierlichern Verhalten der andern gewinnen sie leicht etwas studentisch Aufgeknöpftes, das an Spottdichtung von gestern mahnt.

Ringen die einen titanisch mit dem Sprachstoff, um ihr Inneres auszusprechen, verzichten andere auf Vergewaltigung des Worts und bleiben bei gedämpfteren Klängen stehen, so erwacht gleichzeitig in dem Schweizer Max Pulver ein neuer durchgeistigterer Heinrich Leuthold, nicht in der menschlichen Haltung, doch in der berückenden Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit edeln Maßes und weicher Melodik der Versprache. Pulver ebenso wie ein ihm verwandter norddeutscher Künstler berauschend wohl-

klingender Form, Kurt Bock, läuft heute Gefahr, in einem Zeitalter grotesker Wortprägung unterschätzt zu werden. Pulvers Weg von der „Selbstbegegnung“ (1916) zur „Auffahrt“ (1919) ist ein Aufstieg. Eherner wird der Klang seines Verses; einzelnes erhebt sich zu klassischer Geschlossenheit. Pulver schwelgt nicht so im Musikalischen der Wortgebung wie eine der wuchtigsten Begabungen der Gegenwart, wie der Südösterreicher Theodor Däubler, der mit romanischem, zunächst italienischem Kunstgefühl von Jugend auf in enger Fühlung gestanden hat. Däublers „Hesperien, eine Symphonie“ und seine „Hymne an Italien“ (1915 und 16) wahrten diesen Zusammenhang noch zur Zeit des Weltkriegs. Pulver, der im Gegensatz zu Däubler das Drama pflegt, ist auch in seiner Lyrik sittlichen Entscheidungen zugewandt. Däubler ringt mit Fragen der Erkenntnis. Pulver erwägt Wollen und Nichtwollen. Däubler dringt ein in den Sinn der Welt auf den Wegen des Ohres und des Auges. Mehr als ein Dutzend Jahre älter, bleibt Däubler der Sinnenkunst des Impressionismus näher; er überwindet sie durch das Rauschhafte seiner Gesichte, die Geschautes und Gehörtes nur aufblitzen lassen, als ob sie grundsätzlich nicht verweilen wollten.

Versepik

Däubler ist bewußter Vorkämpfer des Expressionismus. Er war schon längst auf dem Wege, der Kunst des sinnlichen Eindrucks und ihrer Voraussetzung, dem Positivismus, eine Kunst des Geistes entgegenzustellen. Die Odyssee des Geistes, die von Schelling im Werden der Welt gesucht wurde und zu der sich Hegels Geschichtsphilosophie gestaltete, wird von Däublers Epos „Nordlicht“ in schaugewaltigen Gesichten versinnlicht, wird zu einem Mythos umgeschaffen, der dem Zeitalter der Mechanisierung eine Heilslehre geistiger Tat entgegenhält. Es ist kühne Erfindung, geboren aus dem unwiderstehlichen Drang eines Jünglings, das Werden der Welt und die Aufgabe zu begreifen, die sich dem Menschen in der Weltentwicklung stellt. Neuplatonische Lichtsymbolik und romantische Naturphilosophie scheinen, dem Dichter, als er sein Weltbild gestaltete, unbewußt, seine Vorstellungen mitbedingt zu haben. Kaum mochte er ahnen, wieweit ihm die deutsche Romantik Franz von Baaders in der Wertung des Nordlichts vorausgekommen war. Ahnungen von Novalis gewinnen in Däublers Phantasie eine künstlerische Form. Der Mensch erhält den hohen Beruf, dem Kosmos eine neue Ordnung zu schenken, die einen sittlich-geistigen

Aufstieg bedeutet. Gestalten der Vergangenheit, geholt aus Sage und Geschichte, werden frei umgeformt, um sich dem Plan des Werks einzuordnen. In jungen Jahren wie Klopstock begann Däubler sein Werk; er brachte die Verkündigung der Messiassendung des Geistes rascher zum Abschluß als der seraphische Sänger des 18. Jahrhunderts seinen „Messias". Er stellte gleich ihm seine Zeit vor die Frage, ob ein Kunstwerk von unermeßlicher Bedeutung oder nur ein kühnes Experiment von bloß literarischem Werte vorliege.

Ähnlichen Fragen sah sich des Schweizers Karl Spitteler „Olympischer Frühling" ausgesetzt. Dieser Versuch, antike Mythologie freischöpferisch in einen neuen und zeitgemäßen Mythos umzusetzen, trat 1900 und unmittelbar darauf hervor, Däublers „Nordlicht" erst zehn Jahre später, obwohl es noch am Ende des 19. Jahrhunderts angefangen worden war. Eine Welt liegt zwischen beiden Dichtungen. An Klopstock darf angesichts von Däublers Werk erinnert werden. Spitteler ist der bewußte Gegenpol Klopstocks. Spittelers beste Kunst ist die scharfumgrenzte Plastik seiner Welt, Däublers Gesichte rauschen wie stimmgewaltige Musik daher. Spitteler gibt unverwischbare scharfumgrenzte sinnliche Eindrücke, Däublers Dichtung wirkt wie romanisch-gotische Ornamentik: eine Fülle von zum Teil lebensecht gesehenen Gestaltungen, aber sie drängt sich in unabsehbarem und schwerüberschaulichem Gewühle fast betäubend an den Betrachter heran. Klare Umrisse des Aufbaus bietet Spitteler. Däubler komponiert musikalisch, läßt Leitmotive immer wieder erklingen und, wie Musik Klang und Gegenklang einander gegenüberstellt und sie zum Einklang werden läßt, bringt er paarige Gegensätze; er selbst spricht von elliptischem Bau, der dauernd zwei Brennpunkte wahrt. Spitteler beobachtet bewußt die altehrwürdigen Grundsätze des großen Epos. Er beruft sich auf Homer und Dante. Von seinem Standpunkt gesehn, ist Däublers „Nordlicht" so wenig ein Epos wie Nietzsches „Zarathustra", den man gegen den „Olympischen Frühling" hat ausspielen wollen. Spitteler bietet äußere Handlung. Er schafft aus alten Vorstellungen neue Mythen, die von Erlebniskraft und Gegenwartsgefühl strotzen, Menschliches, Allzumenschliches in die griechische Götterwelt hineintragen. Er ist durch und durch Realist, auch wenn er seine Phantasie frei ausströmen läßt. Er hält episch erzählenden Ton fest und meidet Abschweifungen ins Lyrische oder Dramatische. Er verwirft grundsätzlich jede Kundgabe des eigenen Gefühls als unepisch, er versagt sich, den Stimmungsgehalt auszuschöpfen. Er will nur berichten, schildern, ordnen. Auch die

eingefügte Rede ist nicht pathetisch oder lyrisch, sondern dialektisch. Er führt durch die ganze umfängliche Dichtung einen einzigen Vers durch: paarweise gereimte jambische Sechsfüßler, die dem alten deutschen Alexandriner frei gegenüberstehen und nur selten in zwei gleichgroße Teile zerfallen. Im unüberbrückbaren Gegensatz zu solcher gewollt strengen Epik gibt Däubler durchaus Reihen lyrischer Dichtungen, die nicht durch die metrische Gestalt, sondern durch ein rein geistiges Band zusammengehalten sind. Er baut im größten Stil aus, was in einem Zeitalter der Lockerung aller Formen von andern schon versucht worden war.

Ferdinand Avenarius hatte in seinen Anfängen, als ihn der Beruf eines Erziehers zu rechter Würdigung der Kunst noch nicht ganz in Anspruch nahm, feinfühlig geformte Erlebnislyrik geschaffen. Damals ging ihm der Gedanke einer „großen lyrischen Form" auf. Nicht in der Gestalt eines Zyklus von lyrischen Gedichten und dennoch innerlich geschlossen wie eine epische oder dramatische Dichtung will sein Werk „Lebe!" von 1893 minder eine äußere als eine innere Handlung zu lyrischem Ausdruck bringen. Alle Stimmungen, die einem einzelnen Menschen erstehen und für seine Entwicklung entscheidende Kraft besitzen, sollen aufeinanderfolgen in der Form der Stimmungsdichtung: in lyrischer Behandlung.

Avenarius scheint mehr als einen vereinzelten künstlerischen Einfall in seiner Dichtung „Lebe!" verwirklicht zu haben. Die jüngsten Jahrzehnte entfremdeten sich immer stärker dem Epos. Seit den Münchnern und Hamerling war es in verwandter Form nur ganz selten von diesem oder jenem versucht worden. Liliencrons „Poggfred" bezeugte 1896, welche grundsätzlich unepische Richtung dem Zeitgefühl besser entsprach, wenn einmal etwas wie ein Anklang an epischen Bericht zu zeitgemäßem Ausdruck gelangen sollte. Die ganz eigenartige und eigenwillige Sonderstellung von Spittelers „Olympischem Frühling" ruht auf gleicher Voraussetzung. Er ist der eine und einzige, der mit neuem Gehalt dem formstrengern Epos alter Überlieferung wieder Raum schaffen will.

Däubler bindet Lyrisches zu einem epischen Ganzen von gewaltigem Ausmaß. Aber auch Max Pulver reiht lyrische Einzelrede oder lyrisches Gespräch aneinander zu seiner weit minder umfangreichen Dichtung in neunzehn Gesängen „Merlin" (1918). Das episch Erzählte drängt sich auf wenige Verse zusammen; je weiter die Dichtung fortschreitet, desto geringeren Raum überläßt sie dem Bericht von einer Handlung. Gleichwohl ist sie auch nicht Romanzenzyklus wie etwa Brentanos „Rosenkranz", an

den sie durch ihre Wortkunst zuweilen erinnert. Dem sittlich gewendeten Sinne Pulvers entspricht, daß dieser Merlin zum Symbol des Menschen wird. Wie fremd dem Lebensgefühl der Eindruckskunst der epische Vorstoß Pulvers ist, erhärtet ein Vergleich mit Thomas Manns Versuch, die alte Hexameteridylle von J. H. Voß in seinem „Gesang vom Kindchen" (1919) mit der kaum fühlbaren Ironie zu durchdringen, die von Mann ausdrücklich für sein Schaffen in Anspruch genommen wird, und zugleich im Betrachten der Weltgeschehnisse den Anklang an „Hermann und Dorothea" nicht zu scheuen.

Pulvers Sprache ist knapper als Däublers Wortstrom, der mit der Bibel, mit Ossian und mit Claudel in steten Wiederholungen immer von neuem seinem Ziele zuzustürmen sucht. Mit verwandten Zügen altgermanischer Poesie wurde das längst zusammengehalten und zur Gotik gerechnet.

Auch Spitteler gelangte nicht mit einem einzigen Schritt zu der streng-geschlossenen Plastik und zu den scharfumrissenen Versen seines „Olympischen Frühlings". Sein erster epischer Versuch „Prometheus und Epimetheus" von 1881 schuf schon einen alten Mythos um. Gottfried Keller gewann den Eindruck, als stimme ein urweltlicher Poet aus der Zeit, da die Religionen und Göttersagen wuchsen, einen großartig naiven Gesang an. Die Sprache aber ist gehobene ungebundene Rede, verwandt der Bibel. Das stellt eine Beziehung her zu der jungen Umwelt Claudels. Ja es konnte den Anschein erwecken, als ob Spitteler dem „Zarathustra" Nietzsches die Form vorgezeichnet hätte; doch machen sich einem schärferen Ohr die Unterschiede von Spittelers und Nietzsches Wortgebung leicht vernehmlich. Spittelers Sprache ist hier weicher und breiter, der Idylle verwandter als das Deutsch Zarathustras.

In Spittelers nächster Nähe schuf Josef Viktor Widmann zu Beginn des neuen Jahrhunderts und nach dem „Olympischen Frühling" eine epische Dichtung, sein letztes und reifstes Werk „Der Heilige und die Tiere" (1905). Von Schopenhauer war Widmann einst ausgegangen, und wenn er auch später manchen Satz des Pessimisten aufgab, treu blieb er ihm doch sein Lebtag als Anwalt des leidenden Tieres. Geist- und humorvoll versetzte sich in die Tierseele und in ihre Erlebnismöglichkeiten die dramatisch geformte „Maikäferkomödie" (1897). In starkem Widerspruch zu alter Fabeldichtung überholte Widmann Ansätze, die seit der deutschen Romantik sich zeigten; nicht Menschliches im Bilde der Tierwelt will die „Maikäferkomödie"

bringen, sondern das Tier selbst aus der Verwandtschaft mit dem Menschen und aus dem Gegensatz zu ihm begreifen. „Der Heilige und die Tiere" werben noch eifervoller Verständnis für die Tierseele und führen den romantischen Gedanken eines messianischen Erlösers der Tiere weiter. Widmann wurde durch beide Werke zum Wegweiser einer neuen Richtung, die von jüngsten Dichtern gern verfolgt wird. Mitgefühl mit dem Tier, Versuche, sich in seine Seele einzufühlen, beherrschen besonders die deutsche Lyrik unserer Tage. Rilke, Däubler und noch ausdrücklicher vom Standpunkt des Mitleids Werfel gehen voran.

Widmanns epischer Versuch strebt nach der greifbaren Plastik Spittelers. Mehr äußere Handlung ist im Gange als bei Däubler oder Pulver. Dagegen verzichtet auch er auf gleichmäßige Durchführung einer einzigen Versgestalt, verknüpft überdies Erzählendes und Gespräche zu einem Ganzen. Das gemahnt an Lenaus „Faust", bewegt sich zugleich auf der Linie von Avenarius und Pulver.

Däubler hat heute nur eine kleine Gemeinde. Spitteler war daran, sich durchzusetzen, als der Weltkrieg die Bande zu zerreißen drohte, die ihn mit deutschen Lesern verknüpften. Ist Däubler neben seinem Epos fast nur noch lyrisch tätig, so geht Spitteler fast auf allen dichterischen Gebieten, nur nicht auf dem dramatischen, neue und seine eigenen Wege. Er ordnet sich keiner Richtung unter, berührt sich indes als Erzähler in ungebundener Rede mit vorwärtsführenden Versuchen der Gegenwart.

Seine Balladen suchen neue Bahnen ins Gedankliche und Symbolische. Die altbewährte Bahn, die von Strachwitz über Fontane und Liliencron weiterführt zu einem starkbewegten und adliger Gesinnung frohen Balladensang ging keiner erfolgreicher als Börries von Münchhausen. Die Anschaulichkeit der Eindruckskunst kam ihm entgegen. Doch seine Wortkunst ist wuchtiger, sie hat mehr Glanz und Schallkraft, sie ist reicher an Tönen und hat eine bewegtere Melodie als die Versdichtung der meisten Eindrucksdichter. Es klingt und singt in seinen Versen. Weit gemäßigter ist der kunstvolle Ton der Balladen Agnes Miegels. Unter den Frauen, die gleichzeitig sich an die Ballade wagten, erreicht sie am ungezwungensten und sichersten einen eigenen starken und einheitlichen Ton, einen notwendigen Rhythmus und die Andeutung des Geheimnisvollen, die der Ballade eingeboren ist und ihr das Recht leiht, über die Grenzen des Begrifflichen hinauszuschreiten. Münchhausen liebt hellere Durchleuchtung. Nur in jüngster Zeit beginnt er, tiefer

hineinzutauchen in die Seele des Menschen. Es ist bezeichnend, daß Münchhausen in neusten Gaben des Bandes „Die Standarte“ (1916) sich zur Aussprache innerer Erlebnisse im Sinn der Ausdruckskunst wendet, auch er ein Zeuge, daß Ausdruck über Eindruck zu siegen beginnt. Jüngere lyrische Verserzähler wie Rudolf Leonhard oder Leo Sternberg schreiten über Münchhausen hinaus in der Richtung bewegterer, grellerer und seelisch stärker angespannter Barockkunst.

Drittes Kapitel

Roman

Naturalismus und Selbstdarstellung

Die Erzählung in ungebundener Rede wurde in dem jüngsten Menschenalter so ungemein vielgestaltig, daß eine Entwicklungslinie sich kaum schon reinlich aufzeichnen lassen dürfte. Konnte doch auch auf die schwerfälligere Gestalt des Romans die Wandlung der künstlerischen Grundsätze bei weitem nicht so rasch und so bestimmend wirken wie auf die zartere und bildsamere Gestalt des lyrischen Gedichts. Die Novelle wiederum war überdies unmittelbar vorher durch Konrad Ferdinand Meyer manchem Wunsche kommender Kunst vorangeeilt. Daß sie Gesetze habe, die dem Roman nicht gelten, ist heute noch vielen ein Geheimnis.

Der Roman ist stofflich stärker bedingt als das lyrische Gedicht. Daher kam das stofflich Neue der Abfolge der Kunstrichtungen in ihm stets fühlbarer zur Geltung, vollends aber zu einer Zeit, die gleich dem Beginn des Naturalismus das Neue im Gegenstand und nicht in dessen Gestaltung erblickte. Dem Roman fiel noch mehr als dem Drama die Aufgabe zu, die Stoffgebiete zu bebauen, die durch Zola und durch die Meister Skandinaviens und Rußlands hinzugewonnen worden waren. Wer nicht schlechtweg wie Paul Lindau nach Zolas andersgemeintem Vorgang das bewegte Leben der raschanwachsenden Reichshauptstadt aus genauer Kenntnis zu einem wirksamen Lockmittel aufregender Erzählung machte, stimmte mindestens wie Max Kretzer in den gesellschaftlich anklagenden Ton der sozialdemokratisch fühlenden Jugend ein.

Lindau war wenig geneigt, von Zola zu lernen. Er wollte vielmehr beweisen, wieviel der deutsche Roman auf einem Gebiete, das von Zola in den Vordergrund gerückt worden war, aus eigener Kraft leisten könne. Lindaus Verkehr erstreckte sich über fast alle Schichten der Gesellschaft. Die

Welt der Verbrecher war ihm aus langjähriger sorgsamer Betrachtung wohlbekannt. Mit französischer Literatur stand er von frühauf in enger Fühlung. Paris war ihm vertraut. Seiner scharfen Beobachtung gingen die Züge des neuen Berlins, die sich mit Pariser Eigenheiten berührten, ging die Entwicklung der Reichshauptstadt zu einem gleich dankbaren Boden der erzählenden Sitten- und Unsittenschilderung rasch auf. Lindaus Berlin war echter und trotzdem nicht ärmer an Bewegung und Gegensätzen als das Berlin Spielhagens. Schärferen Augen konnte es auf die Dauer nicht entgehen, daß Lindaus Romane näher an Paul de Kock heranreichten als an Zola. Doch von „Herr und Frau Bewer" (1882) zu den Romanen, die unter dem Gesamttitel „Berlin" (1886—88) hervortraten, tat Lindau einen tüchtigen Schritt vorwärts. Fontane war überrascht und fühlte sich überholt. Er erkannte, daß Lindaus „Arme Mädchen", der zweite Roman der Reihe „Berlin", sich mit seinen eigenen Schöpfungen enge berührten. Aber er gestand zu, daß Lindau diese Berliner Welt ganz anders beherrschte, viel tiefer in sie eingeweiht sei. Er tröstete sich mit der Hoffnung, daß sein halbes Wissen ihn zwinge dichterisch nachzuhelfen. Er hatte recht, wenn er meinte, daß da seine eigenen Vorzüge lägen, und betätigte diese Vorzüge in seinen Berliner Romanen, die auf Lindau folgten und über Lindau hinausführten.

Fritz Mauthner, Theophil Zolling, auch Hermann Heiberg wetteiferten mit Lindau in der Abzeichnung des neuen Berlins. Heiberg erstieg seine Höhe allerdings nicht in Berliner Romanen, sondern in dem „Apotheker Heinrich" (1885), der in Heibergs schleswig-holsteinischer Heimat spielt. Fontane nannte ihn einen Musterroman. Er galt lange für eine Leistung im Sinn Zolas.

Mit Willen enger an Zola schloß sich Kretzer an. Der Boden, den er kannte, war das Leben des Handwerksmeisters und des Fabrikarbeiters. Er machte ihn nach Zolas Vorgang zur Voraussetzung seiner ersten Romane, nahm auch die gesellschaftliche Erscheinung auf, die von Zola, doch auch lange vor Zola von deutschen Erzählern verwertet worden war: die Vernichtung des bürgerlichen Handwerks durch die Fabrik. Das reiche Bürgertum fuhr bei Kretzer sehr schlecht. Er war ihm künstlerisch nicht gewachsen und blieb in der Zeichnung der Berliner Gesellschaft weit hinter Lindau zurück, der sie besser kannte. Als Kretzer seinen ersten Roman „Die Betrogenen" von 1882 später in neuer Auflage veröffentlichte, nahm er mit unverkennbarem Stolz den Ruhm für sich in Anspruch, durch ihn wie durch andere seiner Werke dem Drama und der Erzählung des deutschen

Naturalismus entscheidende Anregungen gegeben zu haben. Mit Recht erblickte man in diesen Kundgebungen eines gesellschaftlichen Mitleids, auch in Kretzers geschlossenster Leistung, in „Meister Timpe“ (1888), mehr Verwandtschaft mit Dickens als mit Zola. Kretzer ging auf Dickens' Wegen weiter, als er in dem „Gesicht Christi“ (1897) Wunderbares mitten in die Berliner Welt versetzte. Wie der Maler Fritz von Uhde brachte er die Gestalt Christi in den Umkreis der Armen und Bedrückten der nächsten Gegenwart. Symbolisch ist das gemeint. Die Religion, die von Kretzer vertreten wurde, war durchaus unmetaphysisch, war nur sittlich gedacht. Kretzer wandte sich dann mehr und mehr bloßer Unterhaltungsdichtung zu. Der deutsche Naturalismus hatte nach ihm noch viel Neues zu erbringen, vor allem eine strengere Form der Erzählung und der Wortgebung.

Die Darstellung des Elends der Besitzlosen blieb ja bloß stoffliche Wirkung naturalistischer Grundsätze. Sie durfte sich eher auf Dostojewski als auf Zola berufen. Sie verzichtete vorläufig auf Dostojewskis tiefeindringende seelische Offenbarungen. Zolas gewaltige Arbeitskraft und seinen unermüdlichen Fleiß, die sich immer wieder in ein neues Arbeitsgebiet der Gegenwart einzuleben und einen scharfumgrenzten Boden emsig zu erforschen vermochten, brachten deutsche Dichter überhaupt nicht auf. Diesen entscheidenden Schritt zur Verwissenschaftlichung der Dichtung taten sie dem französischen Beobachtungsgenie nicht nach. Sie nahmen lieber nur auf, was sie an ihrem gewohnten Wege fanden. Selbstverständlich brachte solche lässigere Haltung nicht unbedingt dichterische Einbußen. Allein sie entfremdete den deutschen Naturalismus von vornherein einer wichtigen Absicht seines französischen Vorbilds. Holz und Schlaf rühmten sich wohl, an die einzelne Erscheinung des Alltagslebens ebensoviel Beobachtung zu wenden wie Zola an ganze Gruppen der Gesellschaft. Doch die Wucht, die den Romanen Zolas in ihrer Gesamtheit durch schier unbegrenzte Bewältigung ungeheurer Stoffmassen erstand, ging verloren, auch wenn noch so viel Fleiß an die erschöpfende Beschreibung von Einzelheiten geringeren Umfangs gewendet wurde. Zola versinnlichte die gesamte Kulturgeschichte des jüngsten Frankreichs in seinen Romanen, und zwar durch eine längere Spanne Zeit hindurch. Etwas gleich Umfassendes erstand im naturalistischen Zeitalter auf deutschem Boden nicht. Später, als Frankreich die naturalistischen Grundsätze schon aufgegeben hatte, bezeugte etwa Edmond Rostands Tierdrama „Chantecler“ (1910), daß Franzosen noch immer mehr Arbeit an die Erwerbung erschöpfender Stoffkenntnis wandten als

neuere deutsche Dichter. Neben solcher Beherrschung eines Gebiets der Naturkunde erscheint in deutscher gleichzeitiger Dichtung fast alles nur wie eilig angeflogen und rasch erarbeitet. Es wäre unrecht, den französischen Brauch schlechthin mit dem Worte kleinliche Notizengelehrsamkeit abzutun. Deutscher Realismus älterer Zeit hatte zuweilen ebenso gewissenhaft gearbeitet, Gustav Freytag sich emsig um genaue Kenntnis des Kaufmannslebens und seiner Aufgaben gekümmert, Wilhelm Jordan ganze Wissensgebiete im Auszug seinen Erzählungen eingefügt, mit überraschender Sachkenntnis in verschiedensten Fächern. Selbst Julius Wolff beherrschte 1877 in seinem „Wilden Jäger" das Weidwerk und dessen Geschichte in einer Weise, die an Rostands Kenntnis der Tierwelt gemahnt. Hauptmanns „Pippa" — um nur ein einziges neueres Beispiel zu nennen — begnügt sich mit viel oberflächlichern Zügen der Glasbläserei, die doch im Mittelpunkt dieser Dichtung steht.

Der geringen Lust, sich in ein fernes Arbeitsgebiet einzuleben und einen fremden Boden nach Zolas Muster sich zueigen zu machen, entstammen die vielen Romane der naturalistischen Zeit, in denen die deutschen Erzähler von ihrer nächsten Umwelt und von dem Getriebe gleichzeitiger Literatur berichteten.

Das neuerwachte Leben in Kunst und Literatur, ferner die Kämpfe abzuzeichnen, die von der Jugend gegen das Bestehende geführt wurden, legte Zolas Roman „L'œuvre" (1886) aus der Reihe der „Rougon-Macquart" nahe; es war den Erzählern auch ein willkommenes Mittel, sich selbst und ihre künstlerischen Absichten auszusprechen. M. G. Conrad vergegenwärtigte das Münchner Kunstleben und verriet „Was die Isar rauscht" (1887); zwei Fortsetzungen unter anderem Titel schlossen sich an, geplant aber war nach Zolas Vorbild eine Folge von zehn Romanen gewesen. Conrad hatte als einer der ersten den Deutschen von Zola erzählt, auch wichtigere Züge von Zolas Technik aufgezeigt. In seinem Versuche, die große Bier- und Kunststadt an der Isar ebenso zu vergegenwärtigen, wie Zola das Paris der jüngsten Vergangenheit vergegenwärtigt hatte, blieb von Zolas Kunst wenig übrig. Auf festen Bau verzichtete Conrad. Tatsächlich nahm er Gutzkows Gedanken eines Romans des Nebeneinanders auf, verfiel indes mit seinen lose aneinandergereihten Skizzen fast völlig ins feuilletonistische. Ein temperamentvoller Umstürzler verfocht seine Überzeugungen und vergaß zu gestalten. Unter den zahllosen Figuren, die, mehr oder minder nach dem Leben gezeichnet, die drei Romane be-

völkern, lassen sich heute noch einzelne bekanntere Münchner Erscheinungen der Zeit wiedererkennen. Aus fernem Hintergrund spielt auch der unglückliche König Ludwig II. herein; sein Ende wird mit dem Abschluß eines der Romane verbunden. Viel später verknüpfte noch Wassermann die Handlung seiner „Juden von Zirndorf" mit dem Ausgang Ludwigs II., ohne die Notwendigkeit solcher Verknüpfung einleuchtend zu machen.

Noch weit mehr bloße Programme der neuen Richtung, Versuche, das Glaubensbekenntnis ihrer Verfasser mit den Forderungen des Naturalismus in Einklang zu bringen, sind Karl Bleibtreus „Größenwahn" (1887) und Konrad Albertis „Die Alten und die Jungen" (1889). Bleibtreu, einer der frühesten und lautesten Rufer im Streit um eine neue Kunst, veröffentlichte 1886 in dem Hefte „Revolution der Literatur" einen der ersten tastenden Versuche, altes Gut deutscher Dichtung für die neue Dichtung fruchtbar zu machen. Sein Roman ist durchaus persönlich, vor allem in seinen Angriffen gegen Andersdenkende unter des Dichters Genossen. Er spiegelt Bleibtreus persönliches Schicksal: wie er für die Jugend eintrat und dann unter seinen eigenen Schützlingen litt. Wirklich wurde bald vergessen, was er für die neue Dichtung getan hatte. Und von seinen vielfachen dichterischen Anläufen blieben nur klargeschaute Bilder von Schlachten auch später im Bewußtsein der Mitwelt. Als Zola in „La débâcle" (1892) die Schlacht von Sedan dichterisch und doch echt zu gestalten suchte, durfte Bleibtreu behaupten, daß er Gleiches schon längst geleistet habe. Albertis Roman teilte die Kämpferstellung mit Bleibtreu, dann aber besonders die Neigung, den Dichter in engem Bunde mit der Dirne zu zeigen. Alberti gefiel sich nur noch weit mehr in der Wiedergabe sinnlichster Liebesvorgänge. Auf Zola berief sich auch dieser Brauch, der in den nachfolgenden Romanen vom Leben der jungen Dichter Deutschlands sich noch steigerte.

Hermann Conradis Romane, die gleichfalls am Ende der achtziger Jahre erschienen, führen ihren Helden durch tiefen Sumpf literarischen Zigeunertums, um ihn zu sich selbst kommen zu lassen und ihn zu befreien. Nietzsches Verlangen nach Gemütswucht und Dostojewskis Kunst, krankhaft Veranlagte zu zeichnen, arbeiten hier noch fühlbarer mit als Zolas Erzählertechnik. Das Ziel, das dem Dichter vorschwebte, blieb im Unklaren, weil er in sich selbst menschliche Schwächen nicht überwunden hatte, die in dem Bewußtsein wurzelten, einer Verfallzeit anzugehören. Conradi fühlte sich selbst zu sehr als verlorenen Sohn, als daß er an seinen Beruf, die Zeit zu erlösen, auf die Dauer hätte glauben können. Seine Romane bleiben

Zeugnisse für den Seelenzustand der dichterischen Umstürzler und für ihre Fähigkeit, ihr eigenes Lebensleid mit eindringlicher Zergliederung zu erfassen.

Wüste Erotik herrscht in Conradis Romanen wie in seiner Lyrik. Heinz Tovote erhob die Abzeichnung sinnlicher Liebe in eine höhere gesellschaftliche Schicht. Er wetteiferte mit Guy de Maupassant. Die beweglichen Stimmungen Genußsüchtiger, die zwischen Jubel und Reue hin- und herpendeln, gab Heinz Tovote schon mit einer gewissen impressionistischen Fähigkeit wieder, dem Augenblick nahezubleiben und ihn durch das Wort und den Ton der Sprache nachfühlbar zu machen. Dem „Verhältnis", dem durch Fontane eine neue menschliche Bewertung erstand, wurde durch Tovote nicht seelisch vertiefte Ergründung zuteil, eher eine sentimentale Färbung, die salonfähiger macht.

Schon 1890 ging der Schweizer Walther Siegfried in seinem „Tino Moralt" hinaus über ein Abbild des zeitgenössischen zigeunerhaften Literaten- und Künstlertums und von dessen Streben nach neuer Kunst und bot im Wetteifer mit Zolas „L'œuvre", aber auch mit dem „Grünen Heinrich" eine psychologische Studie von Gehalt, die das Schicksal eines begabten Künstlers von unerbittlichen künstlerischen Ansprüchen und unzureichendem Können darlegte. Nicht Armut wie in Kellers Roman ist Ursache der Hemmungen, an denen Moralt leidet. Gleich vielen Dichtern und dichterischen Gestalten aus dem Kreise der deutschen Romantik, wie Goethes Wilhelm Meister, der Ahnherr der Helden deutscher Romane von der Lebenskunst und vom Lebensdilettantismus, wird Moralt widerwillig Kaufmann und wendet sich dann erst der Kunst zu, schon beeinträchtigt durch eine Klarheit verstandesmäßiger Einsicht, gegen die aufzukommen seine künstlerische Berufung nicht stark genug ist. Soll er Dichter, Musiker, Maler werden? Er wählt die Malerei und erkennt bald die schwere Aufgabe, die von der Zeit gestellt wird: eine Verbindung herzustellen zwischen der hochentwickelten Technik französischer Kunst und deutschen Ansprüchen an Tiefe des Gehalts. Seine Versuche, die Aufgabe zu lösen, genügen ihm nicht. Als Dichter glaubt er seinen Gedanken von der wechselseitigen Ergänzung deutscher Beseeltheit und französischer kunstvoller Erfassung des Einzelnen besser erfüllen zu können. Er scheitert auch das zweitemal und endet im Wahnsinn. Siegfried aber sagte durch Moralt den deutschen Dichtern nicht nur, wo es ihnen fehle, sein Roman war überdies ein erster geglückter Versuch, mit Geduld und aufrichtiger künstlerischer Freude den Reichtum der sichtbaren Welt im Sinn Zolas oder Tolstois innerhalb des deutschen

Naturalismus aufzuzeigen. Eine Grundabsicht der neuen Ausländer, an die der deutsche naturalistische Erzähler bisher auch nicht von ferne herangekommen war, fand endlich auf deutschem Boden ihre Erfüllung. Ein Stück künstlerischer Selbstbesinnung tat sich in dieser Dichtung von dem Ringen und Erliegen eines hochbegabten, einsichtigen Menschen auf, dem die Kraft künstlerischer Verwirklichung seiner Erkenntnisse nicht geschenkt war.

Siegfrieds spätere Erzählungen zogen sich aus dem Gebiet brennender künstlerischer Zeitfragen zurück ins Schlichtschweizerische. Ehe noch das Schlagwort Heimatkunst ausgegeben worden war, suchte er für seine Vaterstadt Zofingen zu leisten, was für Zürich Keller getan hatte. Er erzählte menschliche Schicksale, die tief im Boden seiner engsten Heimat wurzeln, erfüllt von dem frohen Bewußtsein, seine Fähigkeit liebevoller Versenkung in den Reichtum des Sichtbaren an die Schweiz wenden zu können.

Gerader und unmittelbarer führt der Weg von Wilhelm Bölsches einzigem Zeitroman „Die Mittagsgöttin“ (1891) zu Bölsches eigentlicher Lebensarbeit. Wieder sind die innern Kämpfe, die ein Vorwärtsstrebender in dem Widerstreit der neuen Forderungen seines Zeitalters durchlebt, Gegenstand der Erzählung. Neben dem Sozialismus ist die Frage des naturwissenschaftlichen Weltbilds hier in den Mittelpunkt gerückt. Siegreich kämpft sich ein Mensch zu der weltfreudigen Schau durch, die in Bölsches naturwissenschaftlichen Werken — sie folgten dem Romane auf dem Fuße — der Natur und ihren vielgestaltigen Erscheinungen ersteht. Die Freude an genauem Studium der sichtbaren Natur, Tino Moralts Forderung, lebt sich in der „Mittagsgöttin“ aus. Der Spreewald gewinnt unter Bölsches Hand üppige Anschaulichkeit. War das nicht auch schon Heimatkunst im besten Sinn?

Noch ausdrücklicher als Siegfried stellte Wilhelm von Polenz in seinem Roman „Wurzellocker“ (1902) Lebensfragen der deutschen Dichtung der Zeit. Auf wenige Jahre zusammengedrängt sind die Stufen, die seit dem Naturalismus und dem Experimentalroman bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts von deutscher Dichtung betreten worden waren. Gemeint ist die Musterung der Richtungen als Abkehr von ästhetischen Heilslehren und Tagesmoden. Der Roman behält bleibenden Wert als fast erschöpfende Darlegung der Eindrücke, die von der Literaturentwicklung des ausgehenden Jahrhunderts in einem zeitgenössischen Dichter wachgerufen wurden.

Für die Vertreter der verschiedenen Richtungen sind zum Teil Modelle aus dem Literaturleben verwertet. Weit bewußter arbeitete Otto Julius

Bierbaum mit dem Reiz, den für viele Leser das Auftreten bekannter Persönlichkeiten in durchsichtiger Maske hat. Bierbaums „Stilpe, ein Roman aus der Froschperspektive“ (1897) ließ unter Decknamen Scheerbart, Peter Hille, Przybyszewski, Meier-Graefe und andere erscheinen. Ein literarischer Zigeuner, der durch Henri Murgers „Scènes de la vie de Bohême“ von 1851 sein eigenes Wesen und seinen Lebensberuf erkennt, geht langsam unter. Er gründet mit seinen Genossen ein dichterisches Tingeltangel, nimmt den Gedanken des Überbrettls, an dessen Verwirklichung Bierbaum später selbst eifrig beteiligt war, vorweg und endet, indem er den Zuschauern seinen Selbstmord scheinbar vorspielt, sich indes wirklich erhängt. Jean Pauls Roquairol, Arnims Hollin und der Darsteller Mortimers in Heines achtem Traumbild hatten Verwandtes geleistet. Bierbaum näherte sich später noch mehr dem literarischen Schlüsselroman und entging nicht der Gefahr, Persönlichkeiten, die an der Weiterentwicklung jüngster deutscher Kultur beträchtlichen Anteil hatten, klatschhafter Nachrede auszusetzen. Der übermäßig umfangreiche, nachmals gekürzte Roman „Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings“ (1906—08) ist als Spottdichtung gemeint, versündigt sich indes an einem Mäzen und Dichter, dem der Verfasser zu Dank verpflichtet und mit dem er einst gern Hand in Hand auf dem Dichtermarkt erschienen war. Die Erotik der ersten naturalistischen Literaturromane ist hier, versetzt in etwas höhere gesellschaftliche Schicht, beträchtlich gesteigert. Heinrich Mann wetteiferte auch in der Erotik mit Bierbaum, zeichnete überdies Modelle aus dem gleichen Umkreis in der „Jagd nach Liebe“ (1903—04), die zum größten Teile in München und in Münchens Umgebung spielt, nachdem er schon in seinem „Schlaraffenland“ (1900—01) Berliner Kreise verspottet hatte. Heinrich Mann bewegt sich gern auf dem gefährlichen Gebiete. Andern wird es noch gefährlicher. Unter der Decke künstlerischer Absicht enthüllt sich zuweilen persönliche Abneigung, ja Gehässigkeit. Das war besonders zu beobachten an Friedrich Freksas Bühnenroman „Erwin Bernsteins theatralische Sendung“ (1913), der das Bühnentreiben Berlins aus der Zeit um 1900 angriffsfroh und klatschsüchtig herabzieht.

Die Liste der Erzählungen, die einen lebenden oder toten Künstler unter durchsichtiger Verhüllung aufs Korn nehmen und der Welt seine Schwächen verraten, wäre leicht zu verlängern. Vielleicht ging solche Spottdichtung niemals in der Weltliteratur derart ins Breite wie um 1900. Arno Holz reihte in seinem Bühnenstück „Sozialaristokraten“ 1896 ein grotesk über-

steigertes Abbild neben das andre. Wenige Deutsche trieben um diese Zeit Schlüsseldichtung in Drama und Erzählung mit so viel Liebenswürdigkeit wie Ernst von Wolzogen. Sein „Lumpengesindel“ (1892) brachte Mitglieder des Friedrichshagener Kreises auf die Bühne, sein Roman „Der Kraft-Mayr“ (1897) wagte sich an Franz Liszt und an dessen Umwelt heran. Eine ganze Schar bekannter Münchner ist in seiner Erzählung „Das dritte Geschlecht“ (1899) untergebracht. Sie gab der Frau, die ohne Einschränkung die Arbeit und die Rechte des Mannes beansprucht, keinen ganz neuen Beinamen. Obwohl das Büchlein alles eher als eine ernste Würdigung der Frauenfrage bot, vielleicht gerade weil es leichten Humor wahrte, erreichte es rasch eine Auflage von hundertfünfzigtausend Stück. Lieber als beim Mannweib verweilte Wolzogen bei den ganz weiblichen Leichtherzigen seiner „Geschichten von lieben süßen Mädeln“ (1897). München lieferte ihm so viele Modelle, daß zeitweilig Ladenmädchen oder Maschinenschreiberinnen sich ihren Kunden als Urbilder Wolzogenscher Gestalten empfehlen konnten.

Meister kurzgefaßter humoristischer Erzählungen auf diesem Gebiet und Vorbild Wolzogens, Bierbaums, Hans Lands und anderer war Otto Erich Hartleben. Auch ihn leitete man auf Maupassant zurück. Für pointierten Vortrag, der das Verfänglichste in unangreifbare Form zu bringen verstand, hatte er sich eine glänzende Technik zurechtgelegt. In Moritz August von Thümmel und Heinrich Heine besaß er deutsche Vorgänger; gar nicht verwunderlich ist, daß der Stoff einer seiner spitzesten Satiren auch in einem Roman von Willibald Alexis sich findet. Literarische Satire fehlt nicht, so wenig wie Schlüsselerzählung. Den Grundton indes gibt der Spott über den Philister. Selbstironie schenkt dem Angriff künstlerische Leichtigkeit. Erotisches ist in Anmut gehüllt. Zigeunerstimmungen eines jungen Dichters spielen mit der Welt, sie wollen nichts weniger als die Sündhaftigkeit von Verfallmenschen kennzeichnen. Nur selten verirrt sich Hartlebens ungebrochene Genußfreude ins Platte.

Hartleben gab in der „Geschichte vom abgerissenen Knopfe“ (1893) einen ironisch gedachten biographischen Kommentar zu den fröhlichst gaukelnden seiner Liebesgänge, den Liedern an seine Lore. Lore ist ein Berliner süßes Mädel. Der Dichter des Wiener süßen Mädels wurde Arthur Schnitzler, im Drama wie in der Erzählung. Der Wiener Arzt Schnitzler nahm die Frage ganz ernst, viel tragischer als Fontane. Todesluft umwittert bei ihm das Mädchen, das einmal in jungen Jahren den Becher eines reineren und

echteren Glücks leeren möchte, ehe es in einer kleinbürgerlichen Ehe sich bescheidet. Aber Schnitzler ist zugleich durchdrungen von der Ironie menschlichen Daseins. Er läßt starkes Gefühl in der Novelle „Sterben" (1895) sich mählich zermürben. Noch in Schnitzlers größter und umfassendster erzählender Dichtung, im „Weg ins Freie" (1908), bleibt er seinem Lieblingsmotiv nahe und berichtet von der Vergänglichkeit hochgemuter Entschlüsse. Das Kind eines ungesetzlichen Bundes stirbt; und seine Mutter benötigt nicht länger die Hand des Vaters zur Wiederherstellung ihrer Ehre. Sie gehen auseinander; und doch hatte er es zeitweilig wirklich ernst gemeint mit seiner Absicht, sie zu seiner Frau zu machen. „Der Weg ins Freie" ist weit mehr als eine Liebesgeschichte. Er zeichnet die Wiener Kreise, in denen sich Schnitzler während seiner Werdezeit bewegte, Literatentum aus der Welt der Wiener Moderne vom Anfang der neunziger Jahre, literarische Salons, in denen Schriftsteller mit dem Adel zusammentreffen, Dichter und Künstler, die im Kaffeehaus oder auf weiten Spaziergängen in der Umgebung Wiens durch lange Gespräche die Fragen der Zeit lösen wollen. Im Vordergrund steht das Problem des Kulturjudentums. Es ist starke geistige Bewegtheit in diesem Gedankenaustausch, aber er zerlegt und beleuchtet, er geht skeptisch nicht weiter zu kraftvollen Lösungsversuchen. Vom Naturalismus ist hier wie in Schnitzlers ältern Erzählungen nur noch wenig zu verspüren, gar nichts von dem ungebärdig Zigeunerhaften der ersten deutschen Naturalisten. Schnitzler wetteifert mit den französischen Seelendeutern. Dem Arzte Schnitzler liegt es nahe, seelische Fälle, die ins Krankhafte hinüberreichen, verständlich zu machen.

Richard Beer-Hofmanns Erstling, die Novelle „Das Kind" (1893), erscheint heute verwandter dem Tone und den Stoffen Schnitzlers als zur Zeit der Veröffentlichung. Schnitzlers Umwelt ist hier schon wiedergegeben in ähnlich müde resignierter Stimmung. Vielleicht war Beer-Hofmann der erste, der Wien und das Leben des jungen Wiener Lebemenschen mit den verfeinerten Nerven gleichzeitiger Pariser Seelendeuter zu empfinden verstand.

Das stärkste und selbständigste Zeugnis rückhaltloser Selbstzergliederung, die doch wieder eine fühlbar gewollte und gesuchte Gebärde annimmt, war im jungen Wien der neunziger Jahre der „Garten der Erkenntnis" von Leopold von Andrian (1895); nur noch ein paar Gedichte, die in den „Blättern für die Kunst" hervortraten, zeugen für die hohe dichterische Begabung Andrians, die er selbst rasch zum Schweigen verurteilte.

Hermann Bahr stellte all dieses junge Wienertum der weiteren Welt vor, auch als Dichter. Seine Erzählungen sollen ihm selbst und seiner Umwelt zur Aussprache verhelfen. Keiner von seinen Zeitgenossen fühlte das Neue und Vorwärtsführende des Zeitalters so früh und so stark heraus. Von der leichtherzigen Fechterstellung, in der zu Beginn seiner Laufbahn er das Neue gegen das Alte ausspielte, um frisches Leben in die deutsche und vor allem in die österreichische Kunstwelt zu bringen, stieg er allmählich zu immer bedachtsamerer Erwägung der Zeitfragen empor. In rastloser Anpassung an die raschen Wandlungen der künstlerischen, dann aber auch der politischen und weltanschaulichen Programme des Zeitalters erkundete er, wohin die Entwicklung ziele. Den Naturalismus, dem sich seine ersten dramatischen Versuche anschlossen, hatte er äußerlich und zum Teil auch innerlich überwunden, als er zu erzählen anfing. Im Egotismus, wie ihn Maurice Barrès vertrat, erblickte er zuerst das wahre Heil und gab, um seine Seelenzustände (er selbst sagte: Seelenstände) abzuzeichnen, etwas viel Selbstdarstellung seines innern wie seines äußern Menschen. Vom Zigeunertum des deutschen Frühnaturalismus und von dessen unterstrichener Erotik ward noch Beträchtliches herübergenommen. Er stieg 1897 empor zu einer Abzeichnung der Wiener Theaterwelt und ihrer gestaltenreichen Umgebung. Im Vordergrund stehen die Herzenswirren einer Wiener Schauspielerin.

Endlich begann er, wozu er wie kein anderer berufen war, eine geschlossene Reihe von Romanen, die nicht bloß ein Bild des künstlerischen und geistigen Ringens der Zeit geben, vielmehr zeigen sollen, welche geistigen Lebensmächte sich heute dem einzelnen Menschen zu seiner Erfüllung anbieten. Auf Österreich will er sich nicht beschränken, aber die fünf ersten Romane von der „Rahl" bis zur „Rotte Korahs" (1908—19) spielen auf dem Boden seiner Heimat und nehmen österreichische Zeitfragen in Angriff. Von Zola scheidet den ganzen Versuch die bewußte Absicht, nicht etwas Abgeschlossenes darzulegen, sondern ganz impressionistisch dem Augenblick und seinen Überraschungen gerecht zu bleiben. Bahrs Beweglichkeit verzichtet auf einen festvorgezeichneten Plan und behält sich vor, in den locker gespannten Rahmen aufzunehmen, was von der Zukunft gebracht werden wird. Die „Himmelfahrt" (1916) trat denn auch schon an den Weltkrieg heran, vollends entspricht sie Bahrs jüngster Wendung zum Katholizismus. Einzelne Gestalten gehen wie bei Balzac und bei Zola durch mehrere Romane hindurch, erscheinen auch in Dramen Bahrs. Am Ende der verschiedenen Teile sind wie in Balzacs „Comédie humaine" diese durch-

gehenden Personen verzeichnet. Sie sind Typen österreichischen Lebens, geschöpft aus eigener Beobachtung und daher neu in ihrer Erfassung. Bahr will nicht Schlüsselromane schreiben und verzichtet deshalb darauf, bekannte österreichische Persönlichkeiten in leichter Verhüllung vorzuführen. Wertvoller ist ihm, die Seele des Österreichers zu enthüllen, das verborgene Österreich, das er am wenigsten in Wien, weit eher beim Österreicher Bauern anzutreffen meint, zu entschleiern. Die „Rotte Korahs" ist zunächst ein Roman der Kulturjudenfrage, ganz so wie Schnitzlers „Weg ins Freie". Bahr aber, durch den Weltkrieg immer dringlicher hingeführt zu der Selbstbesinnung des Österreichers und zum Vergleich des österreichischen mit anderm deutschem und nichtdeutschem Wesen, kennzeichnet tatsächlich in der vielgescholtenen Ruheseligkeit seiner Landsleute ein menschliches Verhalten, an dem die schwerkranke Welt der Gegenwart genesen kann. Es ist Grillparzers und Stifters Ideal der Abkehr von Gewalt, vom Eigennutz, von Selbstsucht, das Ideal der Einkehr in Entsagung, Selbstverzicht und Demut, in stille Freudigkeit, in das Glück, das allein im Innern des Menschen ist. Das wird vorgetragen von einem Manne, der — wie Bahrs „Tagebuch" (1918—19) beweist — den Erschließern eines Weges heraus aus der Mechanisierung und aufwärts zu echterer menschlicher Bildung, den Rathenau und Pannwitz und deren Genossen, starken Anteil entgegenbringt. Hier berührt sich Bahrs Roman, der in seiner Gestalt nichts von Ausdruckskunst an sich hat, mit den sittlichen Fragen und Antworten der Jüngsten.

Das Ideal des Menschen, der noch in hartem Parteikampf die echte Güte eines geistig überlegenen Adelsmenschen wahrt, verkörpert Stefan Großmanns Roman „Die Partei" (1919) in einem Führer der Wiener Sozialdemokraten. Die vielgestaltige Anhängerschar dieser starken und doch selbstlosen und entsagungsvollen Persönlichkeit, dann ihre Gegner im Widerstreit der Parteien erweisen allerdings in mehrfacher Abstufung auch ein minder wertvolles Österreichertum, das bis zu gewissenloser Roheit herabsteigt. Es ist, als wolle Großmann bestätigen, was von Bahr gegen den Wiener eingewendet wird.

Versuche neuer Form

Die vielen Romane aus der Welt der Literatur entkeimten meist dem Bedürfnis ihrer Verfasser, vom eigenen Handwerk zu reden. Sie können auch zu künstlerischer Selbstbesinnung verhelfen. Im allgemeinen fördern

die Romane aus der Dichterwelt nur wenig die Beantwortung der Frage nach der neuen Form, die an die Stelle veralteter Gestaltungsmöglichkeiten treten soll. Auch sonst wurde in den langen Jahren seit der Geburt des deutschen Naturalismus nicht viel von den Aufgaben gesagt, die sich innerhalb der Eindruckskunst dem Roman stellen. Arno Holz' Lehre vom konsequenten Naturalismus diente gewiß vor allem der erzählenden Dichtung, wurde auch von ihm und von Schlaf zunächst an Erzählungen erprobt. Dann aber blieb Jakob Wassermanns Gespräch „Die Kunst der Erzählung" (1904) ein vereinzelter und überdies ganz persönlicher Vorstoß, weit weniger ein Versuch, Grundsätze neuer Technik der Erzählung zu erwägen, als eine Rechtfertigung von Wassermanns eigenen Romanen. Paul Ernst gab manchen wichtigen Fingerzeig wie dem Dramatiker auch dem Novellisten.

Tatsächlich ging der Roman der Eindruckskunst nicht den Weg zu einer wesentlich neuen Form. Er fand Spielhagens Lehre vor, die dem Erzähler jedes fühlbare Eingreifen verbot; sie entsprach durchaus dem Verhalten des Impressionisten, der auf Beobachtung, Abzeichnung der Umwelt oder der Innenwelt zielte und die Wünsche seiner eigenen Seele weniger wie ein Bekenner vortrug, als vielmehr abermals vom Standpunkt aufmerksamen Betrachtens und Belauschens nahm. Schon Spielhagen hatte dem Gespräch in der Erzählung breiten Raum gewährt, weil es wie dramatische Formung den Dichter selbst am sichersten vor persönlichen Zwischenbemerkungen wahrt. Mehr und mehr war daher schon vor der Eindrucksdichtung die Erzählung dem Drama angenähert worden. Die schwierige Aufgabe, seelische Vorgänge von ungewöhnlicher Art fast einzig aus dem gesprochenen Wort erschließen zu lassen und auf deutende Zusätze zu verzichten, wurde mit den Handgriffen des Dramas gelöst. Ganze Romane oder einzelne Abschnitte schlechthin mit Gesprächen anzufangen, alles Berichtende nur hinterdrein gelegentlich unterzubringen, wurde immer beliebter. Das Anführungszeichen beherrschte den Roman. Bald verwarf man das „sagte er", „erwiderte sie", Hilfsmittel rascher Erfassung, mit denen etwa schon Adalbert Stifter zu sparen begonnen hatte, völlig und grundsätzlich und zwang den Leser, aus dem Sinn der Worte den Sprecher zu erraten.

Ältere Erzähler, ganz besonders die deutschen Idyllendichter des 18. Jahrhunderts und ihr Gefolge, das die Dorfgeschichte vorbereitete, setzten, um auf die lästige Wiederholung dieser Hilfsmittel verzichten zu können, schlechtweg wie im Drama den Namen des Sprechenden mit einem

Doppelpunkt vor dessen Aussage. In einer Zeit, die den künstlerisch geformten Dialog der Antike schätzte und gern nachbildete, ergab sich das wie von selbst. Jetzt aber verschwand dank der starken Lockerung dramatischer Baukunst der Unterschied von Drama und Dialog; von beiden grenzte man die Erzählung, die ja ohnedies zum Drama neigte, durch den Verzicht auf dialoggemäße Kennzeichnung der Sprechenden ab.

Auf der ersten Seite von Holz' und Schlafs Erzählung „Papa Hamlet" (1889) steht ein Musterstück der neuen Gesprächstechnik und ihrer Anforderungen an die Fähigkeit, Verschwiegenes zu erraten:

„Hä? Was? Was sagste nu?!"
„Was denn, Nielchen? Was denn?"
„Schafskopp!"
„Aber Thiiienwiebel!"
„Amalie?! Ich ..."
„Ai! Kieke da! Also döß!"
„Hä?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel, Amalie! Hä! Was?"

Nach ein paar Zeilen geht es ebenso weiter. Dazwischen stehen wie Szenenangaben die Sätze: „Amalie lächelte. Etwas abgespannt." und „Amalie nickte. Etwas müde." Kaum aus dem Vorhergehenden, nur allmählich aus dem Folgenden läßt sich erschließen, daß die angeführten Sätze ein Gespräch Niels Thienwiebels, der soeben Vater geworden war, mit seinem Besucher Ole Nissen darstellen. Immerhin setzt die Erzählung unmittelbar vorher ein: „Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen?..." Und ein paar erzählende Zeilen, die vom Eingang getrennt sind durch ein Gespräch von geringerem Umfang, aber mit gleichem Verzicht auf die Einführung der Sprechenden, berichten, daß Ole Nissen beim Kommen in der Küche gestolpert sei und sein Pincenez verloren habe.

Nur Eindrücke! Und der Leser soll die Eindrücke zu einem Ganzen verbinden. Kunst der Abspiegelung des Augenblicks, mit Absicht nicht gestützt durch Zusätze, die etwas von gedanklicher Zurechtlegung haben. Im weitern Verlauf der Erzählung tritt das Gespräch einigermaßen hinter den Bericht vom einzelnen Vorgang und vor allem hinter Augenblicksaufnahmen des Sichtbaren in der Umwelt (nach Holz' und Schlafs konsequent naturalistischen Grundsätzen) zurück.

Thomas Mann mutete im Eingang der „Buddenbrooks“ (1901) seinen Lesern tatsächlich noch ein schwierigeres Rätsel zu. Der Roman beginnt:

„Was ist das. — Was — ist das . . .“

„Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!“ Die Konsulin Buddenbrook, neben ihrer Schwiegermutter auf dem geradlinigen, weiß lackierten und mit einem goldenen Löwenkopf verzierten Sofa, dessen Polster hellgelb überzogen waren, warf einen Blick auf ihren Gatten, der in einem Armsessel bei ihr saß, und kam ihrer kleinen Tochter zu Hilfe, die der Großvater am Fenster auf den Knien hielt.

„Tony!“ sagte sie, „ich glaube, daß mich Gott —“

Und die kleine Antonie, achtjährig und zartgebaut, in einem Kleidchen aus ganz leichter changierender Seide, den hübschen Blondkopf ein wenig vom Gesichte des Großvaters abgewandt, blickte aus ihren graublauen Augen angestrengt nachdenkend und ohne etwas zu sehen ins Zimmer hinein, wiederholte noch einmal: „Was ist das,“ sprach darauf langsam: „Ich glaube, daß mich Gott,“ fügte, während ihr Gesicht sich aufklärte, rasch hinzu: „—geschaffen hat samt allen Kreaturen,“ war plötzlich auf glatte Bahn geraten und schnurrte nun, glückstrahlend und unaufhaltsam, den ganzen Artikel daher, getreu nach dem Katechismus, wie er soeben, anno 1835, unter Genehmigung eines hohen und wohlweisen Senates, neu revidiert herausgegeben war.

Kräftiger lassen sich bewährte Bräuche des Erzählens kaum zugunsten eindrucksmäßiger Darstellung umbiegen. Gewiß weckt es überdies Spannung, wenn unerläßliche Voraussetzungen des Verständnisses hinterdrein kommen und gesprochene Worte, mit einer Art Bühnenanweisung versehen, vorangehen, wenn vollends die Sprecher sich nur langsam vorstellen. Wirklich folgen auf den nächsten Seiten der „Buddenbrooks“ ausführliche Berichte über die Menschen, die der Eingang nennt, auch über den Raum, in dem sich der Eingang abspielt. Bezeichnender noch für die künstlerischen Absichten Manns sind die umständlichen Appositionen und Relativsätze, die im Eingang zwischen den gesprochenen Worten stehen. Sie lassen wie das Leben neben Höreindrücken zuerst Seheindrücke zu, ehe das Verständnis des ganzen Vorgangs sich vermittelt. Sie verraten jedoch auch beihin das Jahr, in dem die Geschichte der Buddenbrooks einsetzt, um bis ans Ende des 19. Jahrhunderts weitergeführt zu werden. Trotzdem sind die „Buddenbrooks“ nur

ein Vermittlungsversuch zwischen impressionistischer Darstellung und altüberkommener berichtender Erzählung. Greifen sie doch zuweilen sogar zu den Wendungen einer Familienchronik. Andere verzichteten restloser auf das Berichten.

Wenige zogen gleich unbedingt wie Arthur Schnitzler die letzte Folgerung. Sein „Leutnant Gustl" (1901) verwandelte fast eine ganze Erzählung in einen stillen Monolog. Dem berichtenden Dichter wird alle Arbeit abgenommen; er macht sich nur aus dem Munde des wenig heldenhaften Helden der Erzählung vernehmlich, der indes auch nicht berichtet, sondern nur in Worten auf die Eindrücke des Augenblicks reagiert. Solche Eindrücke rufen in ihm auch die Erinnerung an frühere Erlebnisse wach und eröffnen ungezwungene Einblicke in die Vorgeschichte. So weit war nicht einmal Dostojewskis Monologerzählung „Die Sanfte" gelangt. Sie möchte Unwahrscheinliches ausschalten, das noch von Viktor Hugo zugelassen wurde, als er einen Verurteilten von dessen letztem Tage unmittelbar bis zur Hinrichtung erzählen ließ. Aber „Die Sanfte" ist Rückblick auf Vergangenes, ist allmähliches Erkennen eines Zusammenhangs, der zum Selbstmord der Frau des Berichterstatters führte. Was dem Witwer angesichts ihrer Leiche und wie es ihm allmählich aufgeht, ist mit voller Echtheit dem Leben abgesehen. Doch die unmittelbaren Eindrücke des Augenblicks bleiben ausgeschaltet.

Die ersten Versuche, der Erzählung die erzählende Form wieder zurückzugeben, wirkten nicht nur befremdend, sie machten den Lesern, die an Gespräche und stille Monologe gewöhnt waren, geradezu Schwierigkeiten des Verständnisses. Ricarda Huchs Romane bewährten ihre nahe Verwandtschaft mit der deutschen Romantik auch durch die Rückkehr zum erzählenden Bericht und durch die Einschränkung der Rede in Anführungszeichen. Paul Ernst erneuerte den strengen, sachlichen, fast trockenen Ton italienischer Erzähler der Renaissance. Hofmannsthal bewegte sich auf gleicher Bahn. Thomas Mann ging von der Gesprächstechnik seiner Anfänge über zu strengstilisierter Berichterstattung. Während noch Heinrich Manns kurze Erzählungen „Die Bösen" (1908) fast nur Gespräche mit Szenenangaben bieten, ist bei jüngsten Novellisten, die mit Heinrich von Kleist wetteifern, bei Rudolf G. Binding, Franz Kafka oder Hermann Kesser, nach Kleists Vorbild das Gespräch in unabhängiger Rede stark eingeschränkt; Karl Sternheim meidet es noch absichtlicher, benötigt nur sehr wenige Anführungszeichen und leiht seinen Novellen den Anstrich reinsachlichen geschichtlichen

Berichts. Das wirkt wie wissenschaftlich gemeinte Darstellung. Ein Wortkünstler wie Wilhelm Schäfer verzichtet gänzlich auf angeführte Rede, erzielt aber einen andern und eigenen Ton, indem er etwa die Form der Gegenwart in einem umfänglichen Bande unentwegt durchführt. So bereiteten sich die Erzählungsmöglichkeiten der Ausdruckskunst vor.

Formeigenheiten des ausländischen Romans wurden allmählich hinzugewonnen, ohne daß sie unmittelbar und ausdrücklich aus der Lehre von der Eindruckskunst abgeleitet worden wären. Man sah dem Roman Zolas endlich auch Kunstgriffe ab, nachdem er lange nur stofflich und nach seiner Gesinnung nachgebildet worden war. So ist Zola Meister der Kunst, eine zahlreiche Menge von Menschen derart zu vergegenwärtigen, wie es in der Erzählung meist nur dem einzelnen oder einigen wenigen zuteil wird. Er leistet Ungewöhnliches, wenn er ganze Scharen in wilder Erregung daherstürmen läßt und ihr seelisches Verhalten, ihre Worte und ihre Bewegung, aber auch ihre Wirkung auf die Sinne des Miterlebers verkörpert. Zola ballt die Menge zu einem einzigen übergewaltigen Lebewesen von riesenhaftem Ausmaß zusammen. Oder er läßt nachfühlen, was in dem Ganzen einer großen Menschenschar sich abspielt, indem er ein paar einzelne Gestalten herausgreift und sie zu Trägern einer Massenhypnose macht. Im elften Kapitel der „Nana" (1880) leistet Zola das Kunststück, einen Vorgang voll höchster Spannung erleben zu lassen durch die Hauptgestalt des Romans, durch eine lange Reihe von Menschen, die aus dem Roman dem Leser geläufig sind, und endlich durch die geballte, zu einem einzigen Empfinden vereinigte Menge. Ein Pferderennen im Bois de Boulogne. Das Tier, das den großen Preis gewinnt, trägt Nanas Namen. Nana selbst steht im Mittelpunkt, als wichtigster Spiegel des Vorgangs und zuletzt wie eine Verkörperung des Siegs, den bei diesem Rennen Frankreich über England erringt. Wie das widerhallt in Nanas nächster Umgebung, in ihren Freunden und in ihren Feindinnen, und dann in der unübersehbaren ganzen Schar der Schaulustigen, wie alles „Nana!" ruft und zuletzt nicht mehr zu erkennen ist, ob das Pferd oder Nana selbst gemeint ist. In steilster Steigerung geht es empor von der einzelnen zu den einzelnen und endlich zu dem Riesengeschöpf der Menge, deren Rufe weithin die Luft durchdröhnen.

Zola zeichnet dieses Riesengeschöpf auch in Augenblicken, in denen es gefährlicher ist und Schauer erweckt. Mit Zolas Augen ist es aus solcher Stimmung gesehen in Versen von Marie delle Grazies Epos „Robespierre":

Nicht Menschen ... 's ist ein fürchterliches Etwas,
Grau formlos, das sich dehnt und streckt und wie
In einem Krampf zusammenballt, als wollt'
Es irgend einen Schreck aus sich gebären.
Dann wieder schnellt es lange Arme aus
Wie ein Polyp ...
... und wen es verschlungen, der
Verliert sein Selbst und scheint ein andrer plötzlich,
An Miene und Gebärde rätselhaft
Den Unzählbaren gleich, die mit ihm ziehen.

Zola öffnete auch in diesem Fall wie sonst den Dichtern der Zeit die Augen und wies dankbare Ziele. Nicht nur den Erzählern. Dem Naturalismus ergab sich rasch auf dramatischem Felde die künstlerische Aufgabe, den Einzelhelden durch eine Gruppe von Menschen, durch eine Menge zu ersetzen. Die Menge neben dem großen Einzelnen aus der Starrheit eines geschlossenen Chors zu erlösen, hatte Schiller von frühauf verstanden; im „Wilhelm Tell" und im „Demetrius" glückten ihm die besten Lösungen der schweren Aufgabe. Grabbe und Büchner schritten noch weiter. Wieviel Neues nach ihnen der Naturalismus auf dramatischem Gebiet noch zu erbringen hatte, bewies Hauptmann in seinen „Webern". Ähnliches versuchten jetzt Erzähler. Mächtige Massenszenen fügte eine bewußte Schülerin Zolas, Klara Viebig, ihren Romanen ein. Sealsfield hatte einst die Menge im Roman fühlbar gemacht und gewaltige Massenauftritte vorgeführt. Weit mehr noch wurde von Otto Ludwig, dessen „Makkabäer" eine Meisterleistung dramatischer Massenbewegung sind, der Kunst Zolas und seiner Schüler vorweggenommen.

Kurz vor dem Ende des Romans „Zwischen Himmel und Erde" wagt sich im ärgsten Schneesturm Apollonius Nettenmair hinauf auf den Kirchturm, den der Blitz getroffen hat, löscht das Feuer und rettet den ganzen Ort. Unten steht dichtgedrängt die Menge und beobachtet den Kühnen. Jeder Atem stockt. Aus Hunderten von Gesichtern starrt der gleiche Ausdruck. Es ist wie Traum und Wirklichkeit zugleich. Keiner glaubt es, und doch steht jeder einzelne selbst auf der Leiter, und unter ihm schaukelt der leichte Span in Sturm und Blitz und Donner hoch zwischen Himmel und Erde. Wenn der Mann stürzte, so waren sie's, die stürzten. Die Menschen unten auf der festen Erde hielten sich krampfhaft an ihren Händen, an ihren Stöcken, ihren Kleidern an, um nicht herabzustürzen von der entsetzlichen

Höhe. So standen sie sicher und hingen doch zugleich über dem Abgrunde des Todes, jahrelang, ein Leben lang, denn die Vergangenheit war nicht gewesen; und doch war's nur ein Augenblick, seit sie oben hingen ... Wie Ludwig die Menge sich hier in einem einzigen gemeinschaftlichen Gefühl zu einem Ganzen zusammenballen läßt, dieses Gefühl ausschöpft, die Massenseele versinnlicht in dem Augenblick, da der Vorgang seine Höhe erreicht, so vergegenwärtigt er, was in der Menge sich vorher und nachher abspielt, bei der allmählichen Erfassung der Gefahr und im Bewußtsein, daß die Gefahr endlich vorbei ist. Einer meint etwas, ein anderer erwidert, ein dritter wird zornig, viele sehen in die Höhe und wissen nicht warum, hundert Stimmen reden drein, einer, andere, noch andere, die meisten klagen oder ergehen sich in angstvoller Beredsamkeit.

Ludwig schuf das lange vor Zola. Zola hatte nicht viel hinzuzutun. Er machte die Menge noch fühlbarer für Auge und Ohr. Er hob aus ihr den einen oder den andern kenntlicher und mit seinem Namen heraus. Grundsätzlich Neues kam nicht zur Geltung. Aber was bei Ludwig einmal erscheint, wird bei Zola zu einem oftgeübten Kunstgriff.

Klara Viebig nutzt, was sie bei Zola vorfindet. Sie verwertet es für den Aufbau ihrer Romane noch wirkungsvoller als Ludwig, der immerhin dem Abschluß seines Romans durch den Massenvorgang einen starken Akzent gibt.

Ihr „Weiberdorf" (1900) trägt seinen Namen, weil die Männer von Eifelschmitt nur zweimal im Jahre, zu Weihnachten und zu Peter und Paul, kurze Zeit daheim sind, sonst in Westfalen und im Rheinland die Fabriken der Schwerindustrie füllen. Am Anfang der Erzählung nähern die Männer sich wieder einmal dem Dorfe, trapp, trapp, ein ganzer Trupp und noch ein Trupp und etwas weiter zurück ein dritter. Auf der Höhe halten sie an, verschnaufen und blicken ins Salmtal; dicht zu Füßen, scheinbar mit einem Steinwurf zu erreichen, liegt Eifelschmitt. „Hurra! Helao! Derhäm!" Einer fängt ein Lied an. Lorenz nennen ihn die Genossen. Und gleich ist auch von seinem Bäbbchen die Rede. Die Männer denken an ihre Frauen, die Ledigen an die Mädchen. Einer tutet in seine Hände, sie mögen da unten nicht schlafen gehen, und fragt die Lorenz, Josef, Mathesen, Hanni, wer zuerst unten sein werde. Wie Pfeile schießen die Burschen bergunter, auch die gesetzteren Männer eilen sich. Der Berghang wimmelt von dunkeln kletternden Gestalten. Lorenz, noch atemlos, beginnt ein Liebeslied zu schmettern. Ein heller Schrei: „Jesses, die Mannsleit!" Die Tür des

ersten Hauses fliegt auf, ein Weib steht mitten unter den Männern, sieht sich wild um und stürzt aufkreischend dem einen an den Hals: „Jesses, Hubert, dao biste!“ „Se sein hei, se sein hei!“ Nur dieser Ruf, und alle Häuser sind plötzlich belebt, alle Fenster hell, alle Türen geöffnet. Kinder, in Hemden und barfüßig, wie sie aus dem Bett gesprungen, stehen auf der Schwelle; Frauen und Mädchen eilen auf die Gasse. Ein Gesumm, ein Lachen, ein Geschrei. „Se sein hei, se sein hei!“

Im dritten Kapitel geht es wieder zurück in die Fabriken. Abschiedsstimmung liegt auf dem Dorf. Mit finsterdurchfurchten Stirnen stehen die Frauen am Steinherd und kochen Kaffee. Schwer löst sich Bäbbchen von ihrem Lorenz. Andere Frauen und Mädchen geben den Männern das Geleit. Trapp, trapp tönt es wieder. Endlich ein Händeschütteln, Nicken, Winken. Hohl verklingen die Schritte der Männer. Die Frauen sind allein. „Eweil sein se weg“ sagt eine.

Jetzt ist das Weiberdorf wieder ganz nur Weiberdorf. Die folgende Erzählung berichtet, was die Alleingelassenen treiben, angewiesen auf die wenigen Männer, die zurückbleiben. Zuletzt will die Obrigkeit ihnen noch einen, Pittchen, entführen. Er soll ins Kittchen. Die Weiber rotten sich zusammen und leisten den Gendarmen Widerstand. Wieder ballen sich viele zu einem Ganzen zusammen. Gleich einer bösen Bestie schleicht die Weiberkolonne daher, knurrt und lauert. Da durchhallt ein Ruf das Tal. Wie versteinert stehen die Weiber. Wie aus einem Mund kommt's, nur ein einziger Schrei: „Se sein dao!“ Das sind nicht mehr viele Weiber, das ist nur ein Weib noch — das Weib! Jählings wendet es sich, alles vergessend, und stürzt in rasendem Lauf dem Mann entgegen.

So schließt das Buch. Wer das kann, bringt Ähnliches mehrfach. Klara Viebig wagte sich in dem „Kreuz am Venn“ (1908) an eine Vergegenwärtigung der Springprozession von Echternach und steigerte hier ihre Fähigkeit, jetzt das Ganze und gleich darauf diese oder jene einzelne, durch die Erzählung dem Leser wohlbekannte Persönlichkeit für Auge und Ohr fühlbar zu machen.

Der Kunst, das Erleben großer Massenvorgänge impressionistisch abzuzeichnen, erstand eine besonders schwierige Aufgabe in der Schilderung von Schlachtvorgängen. Von Zola war auch da zu lernen. Sein Roman „La débâcle“ berichtet, wie es zum Zusammenbruch von Sedan kam, und erzählt die Kämpfe, die vorausgingen. Doch das Wesentliche der neuen Aufgabe war lange vor Zola schon von andern gelöst worden.

Dem Eindruckskünstler erscheint die Schlacht nicht als geschlossener sinnvoller Vorgang, der sich sofort wie ein Ganzes überblicken läßt. Sondern in den Augen einzelner Mitkämpfer, vielleicht auch nur unbeteiligter Miterleber spiegeln sich Vorgänge, deren Bedeutung ihnen nicht aufgeht. Was sie erleben, ist nur Ausschnitt aus einem geschichtlichen Ereignis.

So hatte schon Henri Beyle-Stendhals „Chartreuse de Parme" 1839 die Schlacht von Waterloo sich im Bewußtsein eines Nichtkämpfers abzeichnen lassen. Tolstois Roman „Krieg und Frieden" nahm 1865 die Kämpfe der Russen von 1812 gegen Napoleon in verwandtem Sinn. Liliencron war von vornherein viel zu sehr Eindruckskünstler, als daß seine „Kriegsnovellen" von 1895 wesentlich anders geartet wären. Ein Muster eindrucksmäßiger Wiedergabe einer Schlacht wurde 1901 von Frenssens „Jörn Uhl" aufgestellt. (Als Gegenstück erstand in Frenssens „Brüdern" von 1918 die Seeschlacht am Skagerrak.) Jörn Uhl kämpft mit bei Gravelotte. Nur zusammenhangloſe Einzelheiten gehen ihm und seiner Umgebung auf. Zuletzt heißt es: „Das war der Tag von Gravelotte für die Kinder von Wentorf." Stendhal sagt beihin einmal: „Es war der Vorabend der Schlacht von Waterloo." Dann aber erlebt der Held seines Romans ebenso nur Stückwerk, ohne auch von ferne zum Bewußtsein des weltgeschichtlichen Vorgangs zu gelangen.

Vor Zola hatten andere Franzosen, deren Romane Paris und Pariser Straßenleben vergegenwärtigten, einzelne Bauten, Plätze, Treffpunkte des Verkehrs in ihrer Gestalt und in ihrer Stimmung zu erfassen versucht. Zola übernahm diesen Brauch grundsätzlich. Er steigerte ihn zu weitausgreifenden Rundblicken. Wiederum bewährte sich seine Kunst, vieles und Vielgestaltiges zu einer machtvoll wirksamen Einheit zusammenzuballen. Blicke von den Höhen um Paris herab auf die Stadt, Überschau langer Strecken der Seineufer: das wird unter seiner Hand zu Gemälden in Worten, die im Wetteifer mit den neuen Griffen der Freilichtmalerei auch noch Licht und Luft erfühlen lassen.

Deutsche Erzähler wagten auf deutschem Boden und vor allem, wenn Berlin oder Wien zu schildern war, Ähnliches. Bölsches „Mittagsgöttin" nahm ein Stück Berlin wie ein Panorama auf. Lieber blieb man stehen beim Auskosten der Stimmung eines Stadtviertels oder auch nur einer Straße und ihrer nächsten Umgegend. Fontane erbrachte eine ganze Reihe dichterischer Verklärungen von Berliner Örtlichkeiten. Die beliebten Ziele der Sonntagsausflügler Berlins finden sich fast vollzählig unter seinen

Aufnahmen. Auch Marie von Ebner schuf dann und wann Verwandtes auf Wiener Boden. Saar machte das noch grundsätzlicher. Über die jüngeren Wiener Eindruckskünstler und ihre stillen Gassen am Sonntagnachmittag oder ihre unsäglich traurigen Praterwirtshäuser an Wochentagen spottete bald witzig und scharf der Wiener Karl Kraus. Er hatte aus nächster Beobachtung des Kreises, dem er anfangs selbst angehörte, erfahren, wieviel dem einen der Heiligenkreuzerhof, dem andern die Karls- oder Votivkirche bedeute und wie es sie dränge, diese Dinge und ihre Stimmungen in Erzählungen auszuschöpfen.

Symbole sollten sie werden, wie Zola Pariser Bauten als Symbole mitten in einzelne seiner Romane gestellt hatte. Gleiche Symbolik bezweckt in Zolas „La bête humaine" die Lokomotive. Sudermann nahm das auf in der landwirtschaftlichen Maschine der „Frau Sorge" (1887); sie wird zum Maßstab seelischer Entwicklung der Hauptgestalten des Romans. Helene Böhlaus „Rangierbahnhof" (1895) nennt den sinnbildlichen Gegenstand gleich auf dem Titel.

Der Rechner Zola, der dem Experimentalroman eine naturwissenschaftliche Unterlage geben will, wiegt sorgfältig, aber auch tüftelig die Charaktereigenschaften ab, die er nach den Grundsätzen von Vererbung und Anpassung dem einen oder dem andern seiner Menschen zuteilt. Ähnliche Berechnung und mit ihr etwas Schematisches waltet in deutschen Romanen, die eine Familie oder ein ganzes Geschlecht vorführen. Georg von Omptedas Roman „Eysen" (1900) legt das Geschlecht der Eysen, dessen Geschichte er von 1880 bis 1896 verfolgt, in typische Vertreter auseinander, deren Gegensätze durch den Verstand bestimmt scheinen. Von dem ältesten Mitglied, dem unentwegten, aber gütigen Wahrer alter und strenger Überlieferung, geht es Stufe für Stufe herab bis zu einem entwurzelten Jüngling, der dem Proletariat verfällt, alle politischen Ansichten mehr durchleidet als durchlebt, schließlich Anarchist wird und im Selbstmord endet. Zwischen den beiden Polen bewegen sich Persönlichkeiten, die den Adel als Verpflichtung zu schweren Aufgaben, als unangenehme Fessel, als Mittel zu äußerem Glanz oder als Voraussetzung steifer Hofsitte empfinden. Dann Familienmitglieder, die sich innerlich und äußerlich von der Last der Überlieferung befreit und den Beruf eines Großkaufmanns oder eines Universitätschirurgen oder eines Schauspielers gewählt haben. Die Mehrzahl bewegt sich auf absteigender Bahn. Sie entgleisen aus Mangel an Selbstzucht. Sogar der weltberühmte Chirurg ist nicht imstande, seine

Söhne auf der seelischen und sittlichen Höhe zu erhalten, die wie der Patriarch des Geschlechts er selbst wahrt. Nur ein Offizier, dem alte Überlieferung nicht Vorwand für äußern Schein, sondern Ansporn zu strenger Pflichterfüllung ist, steigt empor. Deutlich gibt sich die Absicht des Dichters kund, die Möglichkeiten adligen Lebens der Gegenwart recht vollständig zusammenzutragen. Wie in Gutzkows Romanen des Nebeneinanders von Gesellschaftsschicht zu Gesellschaftsschicht, geht es immer wieder von einem zu einem andern Vertreter der Familie Eysen und zu seiner Umgebung. Die Notwendigkeit, einzelne der Familienmitglieder an ihr Lebensende zu geleiten, läßt eine Persönlichkeit gelegentlich durch längere Zeit den Plan beherrschen und erweckt den Anschein aneinandergereihter Novellen.

Einfacher gliedert sich wegen des größeren Zeitraums, den die „Buddenbrooks" überspannen, das Nacheinander in Thomas Manns Familienroman. In zeitlicher Abfolge reiht sich Altersstufe an Altersstufe. Vier Altersstufen werden vergegenwärtigt. Von einem zähen Geschäftsmann aus dem 18. Jahrhundert, dem das Leben keine Rätsel aufzugeben hat, geht es weiter bis zu dessen kränklich zartem Urenkel, der dem Leben nicht mehr gewachsen ist. Viel deutlicher noch als in der Familie Eysen vollzieht sich ein unaufhaltsamer Abstieg. Die ungebrochene Kraft, die noch dem Urgroßvater zu Gebote gestanden hatte, schwindet von Altersstufe zu Altersstufe immer mehr. Doch auch innerhalb einer Altersstufe machen sich Unterschiede herabziehender Belastung kenntlich. Verstandesmäßige Ausrechnung der verschiedenen Begabungen herrscht auch hier: Mann erweckt den Eindruck, als setze er typische Abstufungen körperlichen und seelischen Verfalls in dichterisch geschaute Menschen um. Allein sie sind wirklich dichterisch geschaut, sie wurzeln im Erleben und Miterleben des Dichters und verlieren daher das Schematische, wenn sie als einzelne Persönlichkeit empfunden werden und nicht als Glieder eines wohlgeordneten Ganzen. Echtmenschlich ist der Grundgedanke: die Buddenbrooks gehen unter, weil sie das Starre und Enge wohlanständiger Gewöhnlichkeit überwinden möchten und nicht die Kraft haben, eine freiere Lebensform zu gewinnen und festzuhalten. Am tiefsten leuchtet Mann diesen Menschen in ihr Herz, wenn Senator Thomas Buddenbrook, der mit frischen Kräften einst daran gegangen war, dem Lübecker Handelshaus seinen alten Glanz wiederzugeben, ja ihn zu steigern, kurz vor dem Ende seines Lebens im Bewußtsein, nach raschen ersten Erfolgen nur noch in kleinlicher und unfruchtbarer Geschäftigkeit hinzuleben,

unversehens einen Band von Schopenhauers Hauptwerk in die Hand bekommt. Was Schopenhauer vom Tod und von der Unzerstörbarkeit des menschlichen Wesens sagt, wird ihm, den es wie etwas Niegeahntes überwältigt, zu einem Erlebnis voll ungeheuren Glücksgefühls. Am nächsten Morgen schämt er sich schon der geistigen Ausschreitung von gestern. Nach zwei Wochen ist er wieder so völlig von nichtswürdigen und alltäglichen Kleinlichkeiten umfangen, daß er verzichtend das Buch in den Bücherschrank zurückstellen läßt. Die Grenzen des unmetaphysischen bürgerlich-kapitalistischen Zeitalters sind in diesem gleichnishaften Vorgang meisterhaft gezogen; die Einbuße an seelischer Kraft, die von solch seelischer und geistiger Enge bedingt wird, war vernehmlicher kaum von einem deutschen Dichter dieses Zeitalters gekennzeichnet worden. Welche Bedeutung Mann selbst dem Schopenhauererlebnis Thomas Buddenbrooks zuerkennt, berichten jetzt seine „Betrachtungen eines Unpolitischen".

Sie verraten auch die Absichten, die in der künstlerischen Gestalt des Romans liegen. Sie nennen die „Buddenbrooks" einen Roman, der deutsch sei im formalen Sinn. Unter deutscher Form aber versteht Mann wesentlich das, was in dieser Darstellung deutscher Dichtung immer wieder als deutsche Form gefaßt wird. Mann sagt, sein Buch sei geworden, nicht gemacht, gewachsen, nicht geformt und eben dadurch unübersetzbar deutsch. Eben dadurch habe es die organische Fülle, die dem typisch französischen Buch abgehe, sei es kein ebenmäßiges Kunstwerk, sondern Leben. Mann wendet auch den Begriff Gotik an das Buch und stellt es in Gegensatz zur Renaissance. Trotzdem gibt er zu, daß europäisch-literarische Luft in dem Buche wehe. Aus Rußland, England, Frankreich, aus dem Dänemark Bangs und Jacobsens, dem Norwegen Kiellands und Lies stammen nach Mann die fremden Einflüsse. Die deutschen aus dem niederdeutsch-humoristischen Element Fritz Reuters und aus dem episch-musikalischen Richard Wagners.

Zum vollen Gegenstück der „Buddenbrooks" macht Mann selbst seinen Roman „Königliche Hoheit" (1909). Dies Buch sei nicht geworden oder gewachsen, sondern, von allem Wuchernden und Strotzenden weit entfernt, sei es durchaus geformt, auf Maß und Verhältnis gestellt, verständig, durchsichtig, gedanklich beherrscht. Und zwar beherrscht durch eine intellektuelle Formel, die durch hundert Einzelheiten Leben vorzutäuschen suche und doch ursprüngliche, warme Lebensfülle nicht erreiche. „Ein Kunstspiel, nicht

Leben." Französisch, nicht deutsch. Deutsch bloß in der Art seiner Geistigkeit und Sittlichkeit, seiner Empfindung von Einsamkeit und Pflicht.

Der Unterschied, den zwischen seinen beiden Romanen Mann feststellt, erinnert an den Gegensatz, der für Goethe bestand zwischen den inkalkulabeln, bloß ein reiches, mannigfaltiges Leben versinnlichenden „Lehrjahren" und den „Wahlverwandtschaften", dem einzigen Werk Goethes von größerm Umfang, das nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet sei. Der Unterschied bezeugt zugleich, wie sehr Eindruckskunst dem deutschen Formwillen entgegenkommt. Denn unleugbar impressionistischer sind die „Buddenbrooks" als die „Königliche Hoheit".

Manns Roman vom unzureichenden Beharrungsvermögen und von der geistigen Minderwertigkeit des bürgerlichen Kapitalismus wurde als der erste und einzige deutsche naturalistische Roman hingestellt. Er verzichtet auf Mätzchen des Naturalismus, die nicht von Zola, sondern von den Goncourt stammen und in Romanen Omptedas ihr Wesen treiben. Um Zeugnisse menschlichen Lebens möglichst echt wiederzugeben, mutet (ähnlich wie die Goncourt) Ompteda dem Setzer zu, Besuchskarten, Türschilder, Speisefolgen, Verzeichnisse der Offiziere eines Regiments und Ähnliches möglichst wirklichkeitsecht nachzubilden und mitten in den Text zu versetzen. In Omptedas „Sylvester von Geyer" (1897) erscheint ebenso ein Plan der Stadt Meißen. Am Schluß von „Eysen" ist genau mit den Buchstaben der gothaischen genealogischen Taschenbücher das ganze Geschlecht derer von Eysen verzeichnet.

Schwieriger war ein wichtiger Zug der neuen Eindruckskunst durchzusetzen. Auch die „Buddenbrooks" wurden ihm noch nicht ganz gerecht. Der Eindruckskunst widersprach durchaus, Menschen als etwas Geschlossenes, als Träger eines scharfumrissenen Charakters einzuführen. Sie sollten ja nicht als Dinge, als Gegenstände erscheinen, das Ich eines Menschen hatte nicht länger den Anspruch zu erheben, etwas Festes und Beharrendes zu sein, es mußte, um den Anschauungen des Relativismus gerecht zu werden, in Bewegung und Fluß sich darstellen. Ältere Erzählung, auch realistische, hatte ihren Menschen, meist beim ersten Auftreten, einen Steckbrief ausgestellt, die äußere Erscheinung und die seelischen Eigenschaften mit einem einzigen Schlag bekanntgegeben. Dem Verstande war das Ding, genannt Mensch, verdeutlicht, es war sogar oft zugleich sittlich bewertet worden. Der Impressionismus wollte nur Eindrücke um Eindrücke wecken, aus denen sich allmählich im Bewußtsein des Lesers ein Ganzes zusammenfügen konnte.

Alfons Paquet zog die letzten Folgerungen aus einer Absicht, die schon bei Zola sich ankündigt, mag Zola auch sein Lebtag ein bewußter Ordner geblieben sein. Paquet schildert, etwa in seinen „Erzählungen an Bord“ (1913), Einzelheiten und reiht Wichtiges und Unwichtiges mit gleicher Sorgfalt fast zusammenhanglos aneinander. Ernst Heilborn stellte fest, daß Paquets Erzählungen auf den ersten Blick wie Blätter aus der Sammelmappe eines reisenden Journalisten wirken. Aber ein bestimmtes Gefühl klingt im Fortschreiten an und bindet zuletzt das Ganze zu einer Einheit zusammen.

Besonders verzichtete die Eindruckskunst darauf, über die Menschen einer Dichtung vom Standpunkt der Sittlichkeit ein Urteil zu sprechen. Auch das berührte sich enge mit Spielhagens Forderung, der Erzähler solle objektiv bleiben und seine persönliche Ansicht zurückhalten. Voraussetzung war das Bedürfnis, Erleben vorzuführen und miterlebbar zu machen, nicht durch gedankliche Deutung dem Leben eine Ordnung zuzumuten, die in ihm nicht besteht. Tatsächlich wirken Erzählungen, deren Menschen durch ihre Worte und Handlungen nicht bloß vorher festgelegte seelische Eigenheiten betätigen sollen, sondern im allmählichen Fortschreiten sich zu einem Gesamteindruck verdichten, ebenso reich und vielgestaltig, ebenso rätselhaft und vieldeutig wie das Leben selbst. Tolstoi und Dostojewski erweckten in dem Leser diesen Eindruck, dem Leben unmittelbar gegenüberzustehen und nicht eine gedanklich zurechtgelegte Umformung des Lebens vorgeführt zu erhalten, die leicht den Anschein eines belehrenden Berichts gewinnt. Noch Walter Scott, der sicherlich den Reichtum des Lebens vielgestaltiger ausschöpft als deutsche klassische und romantische Erzähler, als selbst Goethe, nennt seinen Karl von Burgund sogleich den hastigsten, ungeduldigsten und unklügsten Fürsten seiner Zeit und bestätigt fast in jedem Wort und in jeder Tat Karls diese vorangeschickte Charakteristik. Die weniger anziehenden Züge des „Ebers der Ardennen“ de la Marc beschreibt Scott ausführlich, fügt auch sofort hinzu, daß Ausschweifung und Unmäßigkeit, dann die Gewöhnung an Gewalttat und Frechheit in seinem Gesicht den Eindruck einer gewissen, wenn auch rohen Ritterlichkeit beeinträchtigt hätten. Scott dachte nicht daran, diese Gegensätze allmählich nur im Spiel und Widerspiel wechselnder Eindrücke dem Leser fühlbar zu machen, sondern stellte sie zu Beginn ein für allemal fest. Selbst Gottfried Kellers grüner Heinrich schildert Erscheinung, Persönlichkeit und Leben seines Vaters am Beginn seiner Icherzählung und überläßt es nicht dem fortschreitenden Bericht, all das Zug

für Zug zu enthüllen. Doch der Vater gehört der Vorgeschichte an. Sich selbst führt der grüne Heinrich nicht mit einer ausführlichen Charakteristik ein, sondern baut die Züge seines Wesens im Lauf des Berichts zu einem Ganzen aus. Die Form der Icherzählung legte das nahe, ist aber nicht unbedingte Voraussetzung; denn auch der Icherzähler kann sofort sein ganzes Abbild wie belehrend zu geben versuchen. Apollonius Nettenmair wird zu Beginn des Er-Romans „Zwischen Himmel und Erde" in voller Gestalt abgezeichnet, aber nicht wie er am Anfang der Geschichte, sondern wie er einunddreißig Jahre später sich seiner Umwelt zeigte. Und so bleibt abermals genug Gelegenheit übrig, einen Menschen in seiner Entwicklung vorzuführen, sie nicht belehrend vorzutragen, sondern vielmehr aus seinen Worten und Handlungen erschließen zu lassen. Dostojewski geht freilich viel weiter. Ludwig legt Apollonius Nettenmair als sittlichen Hypochonder an. Er leiht ihm Züge, die er an Menschen von solcher Anlage beobachtet hat oder die seines Erachtens ihnen zukommen. Dostojewski zielt überhaupt ganz auf den seelischen Sonderfall, er will nicht einen Typus verwirklichen. Einzelne seelische Erlebnisse reiht er aneinander, schier gleichgültig, ob sie in einem einzigen Menschen nebeneinander Raum finden können. Mögen sie immer wie unüberbrückbare Widersprüche wirken. Er ist ja überzeugt, daß der Mensch aus Widersprüchen zusammengesetzt ist.

So weit geht Tolstoi nicht, noch weniger Zola. Doch auch Zola läßt Claude Lantier am Anfang von „L'œuvre" ein nächtliches Erlebnis in breiter Ausmalung durchmachen, ohne mehr von ihm zu sagen, als daß er ein Künstler sei, der gerade in Paris umherschlendere. Nach mehr als dreißig Seiten teilt er rasch mit, warum Lantier in Paris weile und was er da suche. Eine Gesamtcharakteristik, die den jungen Künstler von innen beleuchtet, ist nicht vorhanden. Ungefähr so beginnt Dostojewskis „Raskolnikow". Nur bleibt hier der Held noch länger im Verlauf wechselnder Vorgänge und Gespräche eine fast unbekannte Größe, und bloß seine Eindrücke und die Stimmungen, die sich aus ihnen ergeben, reihen sich zwanglos aneinander. Dostojewski hatte nicht zu leisten, was Zola durch die Absicht sich auferlegt, den Träger einer bestimmten seelischen Belastung, ein Opfer von Vererbung und Umgebung vorzuführen.

Schon bei Zola, noch viel mehr bei Dostojewski entsteht dem Leser eine bängliche Unsicherheit, wie er die Menschen ohne jeden Fingerzeig ihres Erfinders bewerten soll. In Zola ist noch genug von einer Kämpfernatur, um den menschlichen Anteil, den er an seinen Gestalten nimmt, durchblicken

zu lassen. Reinere Eindruckskunst, wie sie bei Dostojewski waltet, möchte auch da nur wie das Leben erscheinen, das keine Werturteile ausspricht, sondern sie dem Gutdünken der Menschen überläßt, die das Gute vom Bösen getrennt sehen wollen. Eindruckskunst bewährt sich durchaus als sittlicher Relativismus.

Ompteda und Mann nehmen fühlbarer Partei. Gerhart Hauptmann, der im Drama sittlichen Relativismus immer folgerichtiger durchführte, meidet minder ängstlich im Roman Werturteile, die sich für den einen und gegen den andern bekennen. Den Wienern von Schnitzlers Richtung kam der Wunsch der Eindruckskünstler, zu dem Tun und Lassen ihrer Menschen sittlich nicht Stellung zu nehmen, besonders entgegen. Die Darstellungsform des „Leutnant Gustl" förderte solche Absicht. Wenigstens verrät keine Silbe, daß ein überlegener Verspotter der Herzensängste dieses Offiziers die Monologgeschichte schreibt. Kellers fast gleichmäßiges Wohlwollen für seine Geschöpfe hatte nicht den Stich ins Ironische, der vor allen den Wiener Impressionisten eignet und besonders Schnitzler bezeichnet. Es ist die versteckte, nur dem Feinfühligen spürbare Ironie, für die der unpolitische Betrachter Thomas Mann Partei nimmt. Mann gesteht zu, es sei möglich, daß er sie sehe, wo andere Leute sie nicht sehen; aber ihm sei, als könne man diesen Begriff nicht weit genug fassen.

Ironie waltet auch in „Papa Hamlet". Thienwiebel ist überdies zu sehr bloße Chargenfigur, als daß er an Dostojewskis bewegliche Träger wechselnder Stimmungen heranreichte. Die Lehre von Holz und Schlaf, der konsequente Naturalismus, hätte Dostojewskis Technik der Zeichnung von Menschen nicht ausgeschlossen. Abermals lag es den Wienern näher, das Ich ihrer Menschen wie eine unbekannte Größe hinzustellen, wie eine Tabula rasa, die nur allmählich mit Erlebnissen sich bedeckt.

Den letzten entscheidenden Anstoß gab — und wieder vor allem den Wienern — der dänische Meister der Stimmungskunst Jens Peter Jacobsen mit seiner Erzählung „Niels Lyhne", die schon 1881 erschienen war, doch erst nach dem Frühnaturalismus auf deutschem Boden zu stärkerer Wirkung gelangte. Man hat „Niels Lyhne" einen verfeinerten naturalistischen Roman genannt. Ein größerer Gegensatz zu Zolas Lust, die Welt zu tüchtiger Arbeit im Dienste des Gemeinwohls zu erziehen, läßt sich nicht denken. Das Zermürbende der steten Selbstanalyse kam auch bei den französischen Egotisten kaum so überzeugend heraus. Niels Lyhne verleugnet pessimistisch das Leben und geht unter, allein nicht weil ihm das Leben zu karg erscheint, sondern weil er, begabt mit ungewöhnlicher Fähigkeit innigen Erlebens, dem Über-

reichtum seiner Eindrücke nicht gewachsen ist. Nicht wie bei Dostojewski wird ein Mensch, der nur durch das wechselnde Spiel seiner Erlebnisse sich versinnlicht, durch ebendieses Spiel zum Verbrecher, sondern in solchem übermäßig vielgestaltigen Spiel löst sich das ganze Wesen eines Menschen auf. Zu wenig Wille und zu viel Empfänglichkeit bezeichnen Lyhnes Persönlichkeit. Er nimmt Maeterlincks willensarme Nervenmenschen vorweg. Sie sind gleich ihm wirklich nur ein Spiel von jedem Druck der Luft.

In den weichen Gestalten von Hofmannsthals ersten dramatischen Dichtungen, dann auch in seiner Lyrik herrscht gleiches Stimmungsmenschentum. Andrians „Garten der Erkenntnis" ruht auf solcher Form des Erlebens. Die jungen Wiener Dichter sahen sich in ihrem innersten Gefühl gerechtfertigt durch Jacobsen. Die Welt und ihre Stimmungen in so viel Abstufungen des Gefühls erleben zu können, so viele „Sensationen" (wie das Schlagwort des Tages lautete) zu erzielen, erschien ihnen wie eine Höhe menschlicher Entwicklung. Der Gedichtband „Sensationen", den 1892 Felix Dörmann vorlegte, bot noch lange nicht die letzte Verfeinerung verwandten Erfühlens der Welt.

Man war sich bewußt, daß nur Söhne einer Verfallzeit so empfinden können. Wie die Offenbarung einer neuen reizvollen, aber gefährlichen Menschenart nahm besonders Kurt Martens, nicht ein Wiener, sondern in Leipzig geboren, die Schöpfungen Hofmannsthals hin. In vielfacher Abtönung stellten kleinere und größere Erzählungen von Martens Träger solchen Lebensgefühls dar. Schon sein „Roman aus der Décadence" (1898) gewann dank solcher Absicht den Wert eines Zeugnisses für die Stimmungen und Strebungen, aber auch für das Versagen der Verfallzeiter um 1900.

Jacobsen bedeutet für deutsche Lyrik vielleicht noch mehr als für deutsche Erzählungskunst. Neben den Wienern gingen indes besonders die vielen, die von den Stimmungen Heranwachsender berichteten, in seinen Spuren. Frauen wie Helene Voigt-Diederichs bekennen sich zu ihm; auch Timm Kröger zählt Jacobsen zu seinen Anregern.

Seelische Spiegelung von gleicher Feinheit lag nicht einmal im Zuge der vielen zeitgemäß psychologisch gedachten Romane. Sie blieben, bemüht mit dem Ausland zu wetteifern, vielfach hinter Otto Ludwig zurück. Trotz aller Seelenerforschung lag dem Zeitalter die Umwelt noch mehr am Herzen als das innere Erleben. Oder es suchte einen engen Zusammenhang zwischen innerem Erleben und Umwelt herzustellen. Daß auf einem Boden von

besonderer Eigenart auch das Seelenleben seiner Bewohner einen eigenen Ton gewinnt, kam in vielen Erzählungen zur Geltung. Nicht letzte Verfeinerung, sondern ein kräftiger Grundton des Erlebens entschied. Die Wortführer der Heimatkunst erblickten in der Gefühlsabstufung der Stimmungskünstler nur ästhetisches Spielwerk und wollten Ergründung der Volksseele deutscher Stämme dafür einsetzen. Dazu benötigte man Jacobsens zarte Kunstmittel nicht.

Dennoch besteht ein fühlbarer Bezug zwischen Jacobsen und Heimatdichtern wie Helene Voigt-Diederichs und Timm Kröger. Von der müdegewordenen Überkultur der Verfallmenschen in ungebrochenere gesellschaftliche Schichten herabsteigen hieß trotz allem nicht auf seelische Feinkunst verzichten. Hermann Stehr wiederum entdeckte in deutscher Bauernwelt Persönlichkeiten, die wie von einem Dämon besessen ihrem Untergang entgegenstürmen und sah ihnen mit der ganzen Fähigkeit der Eindruckskunst, dem bewegten Augenblick gerecht zu werden, tief ins Herz.

Ihn nennt Walther Rathenau den größten Epiker unseres Landes. Die Dinge unter Tage, jenseits des Wollens, die Labyrinthe der Brust seien ihm vertraut. Seine Menschen reden, sagt Rathenau, mit dem Herzen und atmen mit der Seele; wer sie höre, vernehme Laute, die für das Ohr der Gottheit bestimmt seien. Stehrs Erstling „Der Graveur“ (1898) versenkt einen ordentlichen, ruhigen, gutgearteten Arbeiter in seelische Verwirrung, die ihn zum Mörder werden läßt. Ein Vorgang, der an Kleist erinnert. Wuchtiger, noch quälender als Kleist drängt Stehr seinen Graveur zu einer Untat, die mit einem Ruck Selbstbesinnung schafft und durch diese plötzliche Klarheit den Mörder zum Selbstmörder macht. Moritz Heimann berichtet, wie solche Schöpfung für Stehr Selbstbefreiung bedeute, wie sie Notwehr ist, um den Dichter sich selbst und andern unschädlich zu machen. Als abstraktes Schema geht ihm die Möglichkeit eines Vorgangs auf von der Art, die im „Graveur“ waltet. Er selbst empfindet dieses Schema so schmerzlich, daß Halluzinationen sich einstellen. Um sich vor ernster Gefahr zu retten, schafft er einen Menschen, der für ihn leide. Grausam gegen ihn, der sein Geschöpf ist, belauscht er ihn und schreibt sein Tun nieder, bis das Phantom schweigt. Dann muß er warten, bis es wieder spricht.

Aus solchen Selbstbefreiungen erstanden Stehrs Erzählungen. Dem „Heiligenhof“ (1918) durfte einer der Jüngsten, Hanns Johst, nachsagen, es wölbe sich über ihn, wenn er das Werk lese, wie mütterliche Himmelsbrust, daß er andächtig und demütig immer wieder und wieder lausche. So nahe

ragt in Stehr Eindruckskunst heran an das Lebensgefühl der Ausdrucksdichter, so sehr wird Stehr selbst zum Verkörperer eines Innerlichen, wie die Ausdruckskunst es erstrebt.

Heimatkunst

Erste und wichtigste Aufgabe der Heimatkunst war, der Dichtung deutsche Gebiete zuzuführen, die bisher wenig oder gar nicht zu Worte gekommen waren. Sie war nicht leicht zu lösen, da schon im Zeitalter des Realismus abgelegenere deutsche Landschaften und deren Menschen herangezogen worden waren, der Naturalismus überdies in gleichem Sinn weitergearbeitet und schon wegen seiner Grundabsicht, ins Einzelne zu gehen, engumgrenzte Landstriche aufgesucht hatte. Die Heimatkunst mied die großen Städte; das Wesen eines Landstrichs spiegelt sich ja am unverfälschtesten in den Bauern. Doch gerade auf dem Felde der Dorfgeschichte gab es ausgiebige Vorarbeit. Nicht nur der deutsche Süden, nicht nur die bayrischen und österreichischen Alpenländer waren längst im Sinn der Heimatkunst bearbeitet worden, Bayern zuletzt besonders durch Ludwig Ganghofer, Österreich durch Rosegger.

Bloß Einstellung auf einen ganz kleinen Fleck Erde konnte unbedingt als neue Wendung gelten. An norddeutscher Heimatkunst läßt sich das beobachten. Reuter hatte Mecklenburg dichterisch ausgemünzt, Storm seine Kreise freilich schon viel enger gezogen, indes mehr angedeutet als ausdrücklich hervorgehoben, daß er sich auf friesisches Land und friesische Menschen beschränke. Frenssens „Jörn Uhl" hingegen will den Bauern aus der Gegend von Meldorf festhalten. Als Gorch Fock den Nordseefischer vom Finkenwerder bei Hamburg hinzugewann, wurde ihm schon dieser neue Schritt zu etwas ganz Vereinzeltem als wichtige Leistung angerechnet.

Am besten könnte eine Karte der deutschen Länder, die sorglich die Namen der Dichter und die Titel der Erzählungen aus dem Kreise der Heimatkunst an den Orten und in den Gegenden einzeichnete, in denen diese Erzählungen spielen, die Arbeit der Heimatkunst versinnlichen. Sie hätte auf norddeutschem und besonders auf nördlichstem deutschem Boden viel unterzubringen.

Hier seien nur wenige Namen und noch weniger Titel genannt. Schleswig-Holstein ist der Boden der Heimatkinder Timm Kröger und Helene Voigt-Diederichs. Ottomar Enking, in Kiel geboren, siedelte seine

Erzählungen zuerst an der Waterkant an, ging dann aber auch tiefer hinein in norddeutsches Binnenland. Charlotte Niese, geboren auf Fehmarn, gab zuerst Skizzen aus der dänischen Zeit Schleswig-Holsteins, entwickelte sich aber immer mehr zur Heimatdichterin Hamburgs. Wilhelm Poeck aus Moisburg in Hannover erzählt Hamburgisches auch in plattdeutscher Sprache; sein Humor wendet sich an Anspruchslose. Die Lüneburger Heide ist das Gebiet Karl Söhles und des Westpreußen Hermann Löns. Ostelbisches Land, besonders ostelbisches Junkertum zu zeichnen war Spielhagen längst bemüht gewesen. Sudermann folgte ihm nach wie im Drama so vor allem im Roman. Fontane gewann dem Stoffgebiet bis zuletzt neue Seiten ab. Ompteda macht einen Zweig aus dem Geschlecht der Eysen zu ostelbischen Gutsbesitzern. Auch Polenz' „Grabenhäger" (1897) gehört diesem Umkreis an. Polenz' eigentliches Gebiet ist die Oberlausitz. Hier spielen sein Pastorenroman „Der Pfarrer von Breitendorf" (1893) und die Dorfgeschichte „Der Büttnerbauer" (1895). An die deutsche Ostmark wagte sich Klara Viebigs Roman „Das schlafende Heer" (1904). Eifel und Niederrhein jedoch bedeuten den eigentlichen Zuwachs, den sie der Heimatkunst brachte. Landschaft und Menschen sind da aufs engste verknüpft. Doch wie bei Timm Kröger oder bei den Dichtern der Lüneburger Heide liegt ein stärkerer Ton auf der Landschaft. Die Menschen des Hohen Venns erscheinen in Klara Viebigs Zeichnung völlig wie Auswirkungen der Landschaft. Rheinland ist auch der Boden, auf dem sich Rudolf Herzog bewegt; im Wupper- und Ruhrtal spielen seine Familienromane „Die Wiskottens" (1905) und „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" (1917). Mit rheinischer Heimatdichtung begann auch Wilhelm Schäfer.

Wilhelm Holzamer bringt die Bergstraße, Adam Karrillon den Odenwald hinzu. Beide fußen auf ihrer heimatlichen Scholle. Emil Strauß verweilt bei seiner Vaterstadt Pforzheim. Daneben erscheint Hermann Hesse schon wie eine Ausnahme, wenn er, gebürtig aus Calw, seinen „Peter Camenzind" an den Vierwaldstätterse verlegt, ebenso der Koblenzer Hermann Stegemann mit seinen Oberelsässer Erzählungen oder Anselma Heine aus Bonn mit ihrem Roman aus dem Elsaß „Die verborgene Schrift" (1918). Der Lothringer Arthur Babillotte wirkt, wenn er sein eigenes Werden auf Heimatboden in den „Irrfahrten des Lebens und der Liebe" (1919) darstellt, urkräftiger und echter. Schwaben selbst war ja längst deutscher Dichtung in seinen Sonderzügen geläufig. Hermine Villinger, die schon 1880 begann, setzte nur Überliefertes fort. Jakob Wassermann und Sophie

Hoechstetter, die nach ihrem ganzen Wesen wenig von Heimatkünstlern an sich haben, schenken ihrer Heimat Franken gern liebevolle Verklärung. J. G. Seegers nachdenklicher „Kilian Kötzler" (1919), sonst richtige Heimaterzählung, steht eher im Gegensatz zu den Menschen der fränkischen Umwelt. Schlesien, das Land der Brüder Hauptmann, kommt in Hermann Stehrs Erzählungen nicht echter, doch die Art seiner Menschen in noch tiefer sich einwühlender Charakteristik heraus.

Die Heimaterzählung eröffnete einen reichen Schatz mundartlicher Wendungen. Was bis dahin wesentlich nur den Österreichern und den Schweizern geläufig war, wurde allgemeiner Brauch: die Verwertung landschaftlicher Sonderausdrücke mitten in gepflegtem Schriftdeutsch. Zuweilen und besonders wenn von Jägerleben oder Seefahrt zu erzählen war, drängten sich mundartliche Fachausdrücke in solchem Umfang ein, daß — etwa von Hermann Löns — wohlweislich ein kleines Wörterbuch angehängt wurde, dem Leser das Verständnis zu erleichtern.

Die große Mehrzahl der Heimatdichter verharrt beim Bauern oder beim Kleinstädter. Aber ist das Abbild Lübecks und seines Patriziats in den „Buddenbrooks" nicht auch Heimatkunst, die voll Entdeckerfreude Eigenheiten eines deutschen Erdenwinkels aufspürt? Omptedas „Sylvester von Geyer" und „Cäcilie von Sarryn" (1902) führten in das Leben des Dresdner Adels und sächsischer Offiziere ein mit der Absicht, ein wenigbekanntes Stück deutscher Gesittung und Gesinnung zu enthüllen. All das blieb der Weltstadtdichtung und ihrem ausländischen Anstrich sehr fern.

Schwieriger wurde es Wiener Dichtern, neben den Schöpfungen Bahrs, Schnitzlers und ihrer Genossen eine Heimatkunst zu treiben, die auf alle fremdländischen Anklänge an französische impressionistische Seelenkunst verzichtete. Bodenständig, wie das Schlagwort des Zeitalters lautete, waren schon Schnitzler und sein Kreis gewesen. Es blieb nur übrig, entweder in die Vergangenheit oder in die Provinz zu gehen oder beides zu verbinden und die Vergangenheit der Provinz darzustellen. Auch auf diesen Pfaden hatten Marie von Ebner, Saar, Anzengruber, Rosegger, J. J. David und andere ältere Erzähler längst sich bewegt. Adam Müller-Guttenbrunn, geboren zu Guttenbrunn im ungarischen Banat, besann sich, den Sechzig nahe, nachdem er in Wien lange auf andern Gebieten verweilt und nur 1896 deutsche Kulturbilder aus Ungarn veröffentlicht hatte, um 1910 seiner deutschen, ins Ungarische und Slawische eingesprengten Heimat und erzählte von ihrer Gegenwart und ihrer Vergangenheit. Emil Ertl, ein echtes Wiener Kind,

wählte die Zustände seiner Vaterstadt im Zeitalter Napoleons I. und des Biedermeiertums, schob das Kulturgeschichtliche stärker in den Hintergrund als Müller-Guttenbrunn, behielt jedoch genug bei, um der gleichzeitigen Moderichtung erneuerten Biedermeierstils gerecht zu werden. Unverkennbar wetteiferte er mit den Anfängen der „Buddenbrooks", die in ausgiebiger Abzeichnung von Wohnungseinrichtung und Gewandung den Biedermeierstil vergegenwärtigen. Eine ganze Reihe Wiener Erzählungen aus gleicher Zeit schloß sich an. Das jüdische Berlin der Biedermeierwelt erstand zur selben Zeit in Georg Hermanns „Jettchen Gebert" (1906) und in deren Fortsetzung „Henriette Jacoby" (1908), abgezeichnet mit einer Fülle kulturgeschichtlicher Züge. Josef August Lux ging zuerst an frische Verlebendigung der Gegenwart seiner Vaterstadt Wien, schritt dann aber weiter nicht zu bloß kulturgeschichtlicher Erzählung, sondern zu geschichtlichen Gestalten aus der künstlerischen Vergangenheit Wiens, zu Grillparzer und Franz Schubert. Auch das spielte in biedermeierhafter Umwelt.

Keiner von diesen Dichtern, die von Wien und von Wienern erzählten, hatte den Willen, seinen Gegenstand streng zu prüfen oder gar als unsittlich zu verwerfen. Das hätte dem Wesen der Eindruckskunst widersprochen. Es war doch Verklärung des Wienertums, auch im Kreise Schnitzlers. Selbstverständlich ist Schnitzler ein zu ironischer Weltbeschauer, als daß er seiner Umgebung Loblieder sänge. Aber seine Menschen sind Träger eines Lebensgefühls, das der Zeit gerecht werden will und daher etwas Vorwärtsführendes hat; sie behalten, auch wenn sie auf Abwege geraten, das Gewinnende, das jedem eigen ist, der an der Spitze geistiger Anliegen seines Zeitalters steht. Erst in jüngsten Gaben legte Bahr einen sittlichen Maßstab an den Wiener und bezeichnete deutlich dessen Schwächen.

Doch auch im Rahmen nichtwertender Eindrucksdichtung mußte der Wiener an Werbekraft verlieren, sobald von den Schichten, in denen die Menschen Schnitzlers sich bewegen, es herabging in seelisch minder verfeinte, geistig ärmere. Ohne viel Kunst, aber echt zeichnete Karl Adolph mit alten Griffen des aufregenden Romans den Wiener, durchaus nicht um ihn zu verklären, sondern aus erschöpfender Kenntnis des Mundwerks der Kleinbürger- und Arbeiterwelt. Auf etwas höherer gesellschaftlicher Stufe entwickelte Viktor Fleischer den Gegensatz der ernsten, arbeitsfreudigen Wienerin und des Mädchens, das sich leichtherzig verschenkt, um zuletzt im sichern Hafen einer bürgerlich beengten, bürgerlich anspruchsvollen Ehe zu landen. Er weckte den Eindruck, die Mehrzahl der Wienerinnen lebe aus

Sinnlichkeit oder Abenteuerlust das Leben einer Dirne. Die lockere Haltung der Liebesucher Schnitzlers weist bei Fleischer ihre Kehrseite. Gemeines enthüllt sich. Aber auch Fleischer bleibt bei bloßer Darstellung stehen und überläßt das Urteil dem Leser.

Die entscheidende Wendung, durch die aus bewußter Heimatkunst sich eine Wiedergeburt des geschichtlichen Romans vollzog, des lange Zeit fast mißachteten Zweiges der Erzählungskunst, geht zurück auf Enrika von Handel-Mazzettis Erzählungen. Ober- und Niederösterreich, und zwar vor allem die Grenzgegenden der beiden Kronländer sind ihr Gebiet; das Zeitalter der Gegenreformation wird von einer strengen Katholikin mit der vollen Wucht seiner Barockkunst eindringlich verlebendigt; doch fast könnten die österreichischen Protestanten der Zeit für ihre eigentlichen Lieblinge gelten. In „Jesse und Maria" und in der Nachfolge, die von ihr diesem Roman gegeben wurde, stößt entweder der Protestant mit der Katholikin oder der Katholik mit der Protestantin zusammen. Der Mann ist der Ungestüme, Jähe, Grausame; die Frau ist halb Engel, halb Märtyrerin, ist das Beruhigende und Beseligende, auch wenn der Mann sein wildes Gebaren mit dem Tode zu büßen hat.

Das österreichische Kronland hatte der Heimatkunst noch weit mehr zu bieten. In Graz hatte am Ende des 19. Jahrhunderts Wilhelm Fischer, der zwar nicht in Steiermark, aber nahe der steirischen Grenze in Ungarn zur Welt gekommen war, von epischen Versuchen aus anderer Welt sich zu Grazer Novellen gewandt, die gern aus der Geschichte der Vergangenheit schöpften. Das neue Graz und in ihm Menschen, die mit der Haltung der Menschen Schnitzlers und seiner Gefährten fast gar keinen Zusammenhang haben, erstanden in Rudolf Hans Bartschs Roman „Zwölf aus der Steiermark" (1908). Es überraschte, daß in einer deutschen Stadt Österreichs, nicht in einer dörflichen Umgebung so viel Ursprüngliches und Kraftvolles, zugleich so viel geistige Regsamkeit sich kundgab, die mit dem müden Gebaren der Wiener Kaffeehausmenschen nichts gemein hatte. Zum erstenmal dämmerte die Erkenntnis, die seitdem von Hermann Bahr in die Worte gefaßt wurde, Wien sei kein Auszug oder Abriß Österreichs, auch kein Portal oder doch ein blindes, ohne Eingang, bloß die repräsentative Schauwand Österreichs.

Freilich bewies Bartsch sofort durch seine „Haindlkinder", daß ein Grazer Dichter auch auf Wiener Boden Persönlichkeiten antreffen könne, die ihm und den zwölf aus der Steiermark verwandter sind. Seitdem

melden sich auch aus Wien kräftigere und ungebrochenere Naturen in der Erzählung an. Otto Stoessl zeigt diese Seite Wiens, wenn er es nicht vorzieht, mit steigendem Sarkasmus Sumpfpflanzen zu geißeln, die auf Wiener Boden gedeihen, und sich als geistiger Nachbar des scharfsinnigsten und schärfsten Zerstörers aller schönklingenden Worte und grimmigsten Verneiners des Wiens der Hofmannsthal und Schnitzler zu bewähren, des Herausgebers der „Fackel" Karl Kraus. Hier endlich ist nicht nur die Verklärung des Wienertums ganz aufgegeben. Deutlich kennzeichnet sich eine neue Art, das Leben zu sehen, die nicht bei Wiedergabe des Eindrucks sich beruhigt, sondern wertet und verwirft.

Die Prager Heimatdichtung ging in größerem Sinn erst auf, als der geschichtliche Roman wieder zu voller neuer Blüte gelangt war. Doch Gustav Meyrinks „Golem" (1916), überreich an Prager örtlichen Stimmungen, zumal des Gettos, hat ganz andere Ziele als alle Heimatdichtung. Feine Ansätze zu novellistischer Ausschöpfung Prags bot in seinen Anfängen Rainer Maria Rilke, auch Max Brod. Auguste Hauschner gewann den jüdischen Mittelstand Prags hinzu; sie schuf aus erschöpfender Sachkenntnis Lebendiges und Überzeugendes.

Wirkliche Entdeckungen waren auf nichtdeutschem Boden, im österreichischen Neuland von Bosnien und Herzegowina zu leisten. Franz Königsbrun-Schaup nahm 1895 diese Aufgabe vom Standpunkt einer Spottdichtung gegen die Beamten und Offiziere, die von der Regierung Österreich-Ungarns in das besetzte Land gesandt wurden. Mit seiner ganzen Feinfühligkeit und mit erlesener Kunst, die unberührte Idylle des sonnigen Morgenlandes in den Seelen seiner Bewohner zu erschließen, erzählte Robert Michel von den „Häusern an der Dzamija" (1915).

Die Schweizer Dichter konnten über die bernische, richtiger Emmentaler Heimatdichtung Jeremias Gotthelfs nur hinausgelangen, indem sie andere Kantone heranholten oder indem sie noch eifriger als Gotthelf in die Vergangenheit zurückgingen. Gottfried Keller hatte, soviel Züricherisches in seinen Dichtungen besteht, mit Willen alle Einengung auf einen bloßzüricherischen, ja auf einen bloßschweizerischen Standpunkt jederzeit abgelehnt. Dennoch dürfte die Schweizer Heimatkunst immer noch sich ihm verwandter fühlen als dem Novellisten der Geschichte des Auslandes, vor allem der italienischen Renaissance: Konrad Ferdinand Meyer. Fast gar nicht in „Jürg Jenatsch", am deutlichsten in der „Versuchung des Pescara" enthüllt sich Meyers Absicht, eine Höhe zu ersteigen, von der er

auf beengtes, weltfremdes Schweizertum mit liebenswürdiger Ironie herabblicken konnte.

Am wenigsten bebaut war, sieht man von Graubünden und dem Engadin ab, die Alpenlandschaft der Schweiz. Dem Züricher Ernst Zahn lag nach jahrelangem Aufenthalt in Göschenen nahe, Urner Land und Urner Menschen in die erzählende Dichtung einzuführen mit Anklängen an die Welt Roseggers und der oberbayrischen Dorfgeschichte; er ging zu einer Zeit, als die hundertjährigen Gedenkfeiern dem Schweizer die bewegten Tage französischer Einfälle in die Schweiz wieder ins Gedächtnis riefen, nicht ohne auffällige Verstöße gegen die Zeitrechnung in diese Vergangenheit zurück, wandte sich indes bald dem neuern Zürich zu, um den Gegensatz des Patriziats und des Kleinbürgertums der Stadt zu ergründen; Keller hatte das unterlassen, J. V. Widmann es für Bern in seiner Erzählung „Die Patrizierin" (1889) geleistet. J. C. Heer, Sohn der Umgegend von Winterthur, nahm in den Schweizer Alpenroman noch mehr taugliche Züge aus den österreichischen und oberbayrischen Alpendichtungen auf als Zahn. Die Urschweiz als katholische Landschaft zu fassen und sie der reformierten Schweiz entgegenzuhalten, versuchten mit Erfolg zuerst Meinrad Lienert und Heinrich Federer. Sie wirken ursprünglicher als Zahn und Heer, sie haben mehr Eigenes und Neues zu sagen. Walther Siegfried wahrt in den Erzählungen aus seiner Vaterstadt Zofingen den Grundzug der Schweizer und auch Zahns wie Heers: eifrige Tätigkeit für das Vaterland, Arbeit um der Heimat willen zu verklären. Wirklichkeitsfreude, die mit Vorliebe von der Arbeit des Ingenieurs im Alpenland erzählte, setzt sich im Sinn uralter Schweizer Vorliebe für das Gegenständliche durch.

Etwas Neues versuchte zu Beginn des Jahrhunderts Rudolf von Tavel. Ihm ergab sich, wieviel von dem Wesen des Berner Patriziats seiner Zeit immer noch getreues Abbild der Lebensgewohnheiten aus der großen Zeit der Berner Patrizier vor der Französischen Revolution und vor deren Wirkungen auf die Schweiz war. Er nahm Modelle aus seiner nächsten Umwelt und nutzte sie zu Erzählungen aus der Zeit um 1800. Von der großen Mehrzahl der Schweizer Novellisten, auch von Gotthelf wich Tavel ab, indem er die Mundart wie Fritz Reuter vom Anfang bis zum Ende durchführte; die Abstufungen zwischen der Sprache der Patrizier mit ihrer Neigung, französische Wendungen einzubeziehen, und der derberen Rede der andern Gesellschaftsschichten Berns dienten dem glücklichen humoristischen Grundton.

Adolf Vögtlin, Jakob Boßhart, Alfred Huggenberger, Johannes Jegerlehner und viele andere bauten die Schweizer Heimatdichtung weiter aus. Otto von Greyerz wetteiferte mit Tavels Erzählungen in berndeutschen Lustspielen. Einen starken eigenen Ton fand der Basler Jakob Schaffner. Er blieb nicht in der Heimat und bei dichterischer Gestaltung eigenen Erlebens stehen („Konrad Pilater" 1910), sondern wagte sich schon 1911 an einen kulturgeschichtlichen Roman aus der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, der in kräftiger, zuweilen grotesker Zeichnung die Barockstimmungen Enrika von Handels anklingen läßt, zugleich gut schweizerisch gesellschaftliche Erziehung treibt.

Zu geschichtlichen Romanen schritten bald auch Schweizer Frauen vor: Grethe Auers „Bruchstücke aus den Memoiren des Chevalier von Roquesant" (1907) gaben den Zusammenhang mit der Schweiz fast ganz auf, Maria Waser-Krebs erdichtete ein Stück Geschichte des Geschlechts der Waser in der Erzählung „Anna Waser" (1913). Beide erweckten den Eindruck, ihre freien Erfindungen seien alten echten Berichten entlehnt.

Beträchtliche Wandlung kam in Schweizer Erzählung am Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts. Ihre Träger sind Robert Walser und Albert Steffen. Romantisches Träumen hatte der Schweizer Dichtung immer noch recht fern gelegen, auch wenn sie von Menschen berichtete, denen es im Leben nicht glücken will. Die wechselnden Seelenlagen künstlerisch fühlender, aber gebrochener und uneinheitlicher Naturen drangen jetzt auch hier an die Oberfläche. Das lenkte von der Heimatkunst ab. Seelische Stimmungen und Verstimmungen, gegen die das Schweizer Wesen sich bis dahin kräftig gewehrt hatte, drangen durch. Der „Grüne Heinrich" ist weit urwüchsiger und kennt noch nicht den Reiz vieler neuartiger Eindrücke, die hier zu feinerfühlten Erlebnissen werden. Franzosen und Russen wirken nach. Verwandtschaft mit Jacobsen und Strindberg macht sich bemerkbar. Solche Gefühlsverästelungen liegen fast nur dem Städter; und schon das scheidet diese Dichter von der Mehrheit der Schweizer Heimatkünstler. Steffen ging zuletzt weiter zu einem Roman, der im Rahmen sorgsam abgestufter Seelenstimmungen Fragen der Weltanschauung zu beantworten sucht.

Die neue Strömung der Schweizer Dichtung verkündeten die „Schweizerischen Literaturbriefe" Eduard Korrodis 1918 den vielen, denen sie auch daheim noch nicht aufgegangen war. Korrodi spielte diese neue Kunst aus gegen die mählich erstarrende Heimatdichtung der Schweiz, die

in immer äußerlicherm Sinn den Begriff der Wirklichkeitsfreude nahm und dennoch auf Gotthelf und Keller sich berief. Was Korrodi gegen die Heimatkunst seines Vaterlands sagt, gilt in mancher Beziehung auch für deutsche Heimatdichtung. Gefallsüchtig vor den Zeitgenossen, nie mit dem Rücken gegen den Leser geschrieben, nie im Widerspruch mit der Zeit, unterhalte sie, stehe aber nicht bei, begehre keine Stirnfalte, keine Nachdenklichkeit, wage kein Entweder-Oder, ducke sich immer unter ein Sowohl-Als auch. Korrodi verdenkt den Schweizern, daß sie einer Dichtung, in der immer die weißrote Bannerseide knistert, mehr Anteil entgegenbringen als den seelisch vertieften Schöpfungen Walsers und Steffens, aber auch Jakob Schaffners, Ruth Waldstetters, Paul Ilgs, Heinrich Federers. Diesen neuen Schweizern spricht er mehr echten Schweizer Geist zu als den Heimatdichtern, denen die Aussicht von den Bergen wichtiger ist als die Einsicht in die Menschen. Schwerer sei es, menschliche Fragen an den Hörnern zu packen als Berge.

Korrodi ist sich bewußt, daß sein großer Landsmann Karl Spitteler von dem echtern neuen Schweizer Geist erfüllt ist. Er nennt Spittelers phantasiedurchtränkte Erzählung „Imago" (1906). Er verrät indes durch seinen eifrigen Vorstoß, daß auch Schweizer Dichtung sich der Eindruckskunst, die dem Schweizer besonders entgegenkam, zu entwinden beginnt. Wenn er Steffen an Dostojewski heranrückt, soll das kein Wiedererwachen des Naturalismus bedeuten. Gerade Dostojewski zählt zu den Dichtern, die den Künstlern von heute noch mehr zu geben haben, dem Lebensgefühl der Ausdruckskunst näher stehen als der Zeit um 1890. Über die Dichter, die von Korrodi genannt werden, schreiten andere Schweizer heute schon mutig hinaus ins Neuland der Kunst.

Gegensätze künstlerischen Formens bestehen natürlich innerhalb der großen Anzahl von Erzählern, die für Vertreter der Heimatkunst gelten, aber auch innerhalb der Romane und Novellen, die aus einer einzigen Hand auf dem Feld der Heimatdichtung hervorgingen. Vieles ist schlechthin nur Unterhaltungsliteratur. Mehrfach begnügten sich Dichter, denen ein gutes Werk geglückt war, mit Wiederholungen oder gar mit Verwässerungen. Meistens sahen sie sich nach einem ersten Erfolg zu raschem Weiterarbeiten gedrängt; sie nutzten es aus, daß sie in der Mode waren.

Die künstlerischen Mittel, die den Heimatdichtern zu Gebote stehen, sind sehr verschieden. Anlehnung an das Ausland kommt vor, ja wird aus-

drücklich von diesem oder jenem in Anspruch genommen. Wie Klara Viebig bewußt von Zola lernte, so bezeichnete Timm Kröger neben Jacobsen auch Björnson, Tolstoi, Daudet, Maupassant als seine Anreger. Seine deutschen Vorbilder sind Storm und Liliencron.

Raabe, Fritz Reuter und Storm sind die wichtigsten Wegweiser der norddeutschen Heimatkunst. Sie legten langsames Fortschreiten des Berichts nahe. Frenssen geht ins Breite, weil ihm von der Kanzel her ausführliche und umständliche Wortgebung geläufig ist. Spitz und witzig parodierte Meyrink die Gewohnheit Frenssens, auf weiten Umwegen sich den Tatsachen zu nähern, die er eigentlich mitteilen möchte, und dann in mehrfacher Wiederholung das Wichtige, zuweilen auch Unwichtiges noch einmal und noch einmal zu sagen. Der Naturalismus förderte dieses Auseinanderziehen, auch wo nicht die bedächtige Art und Weise nördlichsten Deutschtums im Hintergrund steht. Mit Andacht verzeichnet Ompteda in „Sylvester von Geyer" das Unbedeutende in der Laufbahn eines sächsischen Kadetten, der es bis zum Leutnant bringt und früh stirbt. Mag einst diese Ausführlichkeit wie ein neuer und wichtiger künstlerischer Griff erschienen sein, wie die eigentliche Aufgabe des Erzählers, der mit wissenschaftlicher Strenge die Bräuche einer gesellschaftlichen Schicht bucht: heute erweckt so viel Sachlichkeit die Ungeduld des Lesers, der innerlich stärker angefaßt sein möchte.

Norddeutsche Erzähler, die wie Gorch Fock einen vergessenen Erdenwinkel für die Dichtung hinzugewinnen, gehen noch weiter. Kapitel reiht sich an Kapitel, und immer ist es noch derselbe Tag, nicht im bewegten Leben eines Tatmenschen, nicht im reichen Seelenleben eines kraftvollen Erlebers, sondern im kindlichen Spiel eines Knaben von wenigen Jahren. Nicht wie bei Reuter kann sich die Ausführlichkeit auf das Recht humoristischer Erzählung berufen, die seit dem englischen Humoristen Laurence Sterne und länger den Humor durch Umständlichkeit steigert. Fast wird es zu viel des bedächtigen Auskostens einzelner Lebensaugenblicke. Nicht immer entschädigt für das saumselige Vorrücken eine seelische Feinkunst, die in den Menschen so tief hineindringt und zugleich künstlerisch so rein aufzubauen versteht wie Ottomar Enkings ernstes Schaffen.

Heimatkunst ist fast durchweg Eindruckskunst, die das Leben abzeichnet, aber dem Menschen keine Ziele steckt. Doch Frenssen verleugnet den Prediger nicht und ruft zu Sittlichkeit und völkischer Tat auf. Sein

Roman „Hilligenlei“ (1906) geht weiter ins Religiöse und erzählt das Leben Jesu, wie es in einer grübelnden norddeutschen Bauernseele sich spiegeln kann. Gedacht ist der Versuch als Grundlage einer Wiedergeburt des Deutschen. So finden Fragen der Weltanschauung Raum in Erzählungen, die ein besonderes Stück deutscher Erde und dessen Bewohner zum Vorwurf haben. Gerhart Hauptmanns Beruf, das Wesen des Schlesiers zu ergründen, betätigt sich auch in seiner Darstellung religiösen Wahns „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ (1910). Sie ist mehr als treue Wiedergabe von Beobachtungen, sie nimmt zwar nicht einen festumschriebenen Standpunkt zu den geschilderten Vorgängen ein, wahrt vielmehr den Standpunkt unparteiischen Verstehens, gestattet sich nur ganz selten ein Urteil, mehr um dem Leser entgegenzukommen, als um des Dichters Ansicht festzulegen, verrät indes ein starkes inneres Verhältnis zu Fragen des religiösen Lebens, wie es sich auch in Hauptmanns „Armem Heinrich“ ankündigt. Als rechter Eindrucksdichter überläßt Hauptmann dennoch dem Leser, die Denkfolgerungen zu ziehen, doch auch sich zu fragen, wieweit sich überhaupt des Dichters eigentliche Meinung erfassen läßt. Hauptmann meidet schier mit Willen im „Armen Heinrich“ wie in der „Versunkenen Glocke“ auch jede genauere Umschreibung der sittlichen Ziele, die seinen Helden vorschweben, er bleibt bei gleichnishaften Andeutungen stehen. Er will das Leben abspiegeln, er will nicht bekennen. Mehr Zeug zum Bekenner hat sein Bruder; Karl Hauptmanns Roman „Einhart der Lächler“ (1907) ist aus einer starkbetonten Weltanschauung heraus geboren, begnügt sich indes, seelisches Werden mit ungewöhnlicher Zartheit der Linienführung zu verraten und gewinnt dadurch gleichfalls die empfangende Gebärde des Eindruckskünstlers. Das Ziel, das ein einsiedlerischer Sinnierer zuletzt erreicht, ist nicht tatkräftiges Bezwingen des Lebens, sondern frohes Bejahen des Glanzes der irdischen Dinge, Liebe zu dem Fest der Mühsal, das im Leben sich auftut. Ein Meister feinfühliger Empfänglichkeit liegt Einhart zuletzt mit sieghaftem Lächeln im Grabe.

Tauchten auch in diesem unphilosophischen Zeitalter Wünsche auf, über letzte und höchste Fragen der Vernunft Bescheid zu erhalten, kündigte sich das metaphysische Bedürfnis zunächst auf religiösem Gebiete an, so gestaltete sich im Umkreis der Heimatdichtung fester und greifbarer, was unmittelbar aus dem technisch aufwärtssteigenden, mehr und mehr mechanisierten Leben erwächst.

Frauen

Mit frischerem Mut als Männer wagten sich Frauen an philosophische Fragen und an Versuche, sie zu lösen. Noch näher lag ihnen freilich, die neue Stellung, die der Frau am Ende des Jahrhunderts im geistigen Leben zugefallen war, und die gesellschaftlichen Folgen zu erörtern, die sich aus dieser Stellung ergeben. Die Frau hatte manches nachzuholen, was dem Manne für erledigt und überwunden galt. Sie scheute nicht vor dem Vorwurf zurück, durch philosophisches Denken nur getane und abgetane Arbeit zu wiederholen. Zeitweilig schien es, als sollte auf die Frau ein ganzes Arbeitsgebiet übergehen, das bis dahin von Männern und besonders von Deutschen fleißig bebaut worden war. Die Frau bewies so viel Feinsinn und Empfänglichkeit für Künstlerisches, besonders für Fragen der Dichtkunst, daß etwa angesichts der Arbeiten Ricarda Huchs, die um 1900 der deutschen Romantik eine neue Würdigung erkämpften, ein kluger Zeitbeobachter fragen konnte, ob die Geschichte geistiger Bewegungen und ihrer dichterischen Ergebnisse nicht künftig der Frau überlassen werden sollte.

Frauen waren an dem neuen deutschen Roman in genügend reicher Anzahl beteiligt, um die Frauenfrage zu einem Lieblingsgegenstand des Romans zu erheben. Nietzsche, den die Zeit sonst gern anrief, hatte gerade dem Weibe, das dem Manne ebenbürtige Genossin sein will, widersagt. Um so mehr lockte es dichtende Frauen, die geistige Bedeutung des Weibes zu erweisen. Wenigen nur glückte es, wirklich Neues nach dem Aufschlußreichen, das von Männern verraten worden war, über die Frau vorzubringen. Ein Arzt wie Arthur Schnitzler nimmt es da leicht mit vielgenannten Vertreterinnen des Frauenromans auf. Und ist es, nachdem Männer tief in die Seele der Frau geblickt hatten, Frauen wirklich geglückt, eine neue Seite der männlichen Seele zu entdecken? Jedenfalls darf Ricarda Huch solcher Erfolg zugebilligt werden. Auch Annette Kolbs „Exemplar“ (1913), geistreiche Schöpfung einer Frau, die in vieler Herren Ländern ihre Beobachtergabe schulte, bietet dem Mann zuweilen überraschende Spiegelung. Auguste Hauschner und Sophie Hoechstetter erlauschen mit Geschick die neuen Stimmungen, die dem Mann eine beweglich vorwärtsschreitende Zeit bringt. Wie rasch eine Dichterin von einem verheißungsvollen Anfang ins Romanhafte übergehen kann, bewies Agnes Günthers vielbeachtete Erzählung „Die Heilige und ihr Narr“ (1913). Ricarda Huch verzichtet

völlig auf die Kämpferstellung vieler ihrer Genossinnen, die nur zum kleinsten Teil an ihre Kunst heranreichen.

Genußvoll ist es zu beobachten, wie Ricarda Huch ihre Erzählungen künstlerisch gestaltet, ohne die formende Hand stark fühlbar zu machen. Andre Frauen legen wenig Wert auf Kunst des Berichtens. Die begabte Geschichtenerzählerin Charlotte Niese scheut, mindestens in ihren Anfängen, nicht, zwei- und dreimal Gleiches vorzubringen, um sei's die Vorgeschichte zu erhellen, sei's Zusammenhänge zu wahren. Wie Helene Böhlau lassen viele sich gehen im Satzbau und in der Wortwahl. Dafür steht Kraft der Einfühlung den Frauen zu Gebote. Nicht nur Gestaltung von Menschen glückt ihnen; sich in die Bräuche verschiedenster Länder anpassungsfähig einzuleben, ist etwa für Auguste Hauschner ein Spiel.

Lust und Kraft zu voller Hingabe an einen Gedanken und an dessen Durchführung bewies schon Bertha von Suttner. Ihr Roman „Die Waffen nieder!" (1889) verkündete die Notwendigkeit des Friedens und das Unheil des Kriegs mit hinreißender Gewalt und machte Bertha von Suttner in einer Zeit, die von den Schrecken des Kriegs wenig zu spüren bekam, zur erfolgreichen Vertreterin der Friedensbewegung. In der Persönlichkeit Bertha von Suttners gewann die Frau eine ungewohnte Bedeutung für das öffentliche Leben. Helene Böhlau sah gleichwohl und trotz allen Errungenschaften, die dem Weibe im Wettbewerb mit dem Mann besonders am Ende des Jahrhunderts zufielen, in der Frau nur etwas gesellschaftlich Unterdrücktes. Bloß für ein Halbtier gelte die Frau dem Mann. Helene Böhlau hatte nicht immer eine gleich einseitige Kämpferstellung eingenommen, gab sie auch später wieder auf. Frischer Humor trug ihre „Ratsmädelgeschichten" (1888), greifbar lebendige Bilder aus der Idylle Altweimars und aus der kleinen und kleinsten Umwelt Goethes und Karl Augusts. Sie wurzeln in mündlicher Überlieferung und berühren sich in liebenswürdiger Wiedergabe scheinbar geringfügiger und doch starker Erlebnisse mit „Isebies" (1911), dem Buche, in dem eigene Lebenserinnerungen, auch tiefaufwühlende, zu Wort gelangen. Als stärkste Leistung Helene Böhlaus gilt ihr „Rangierbahnhof", der schon mit fühlbarer Absicht den seelischen Untergang einer künstlerisch veranlagten Frau dem Manne zuschiebt, die Gebrochene freilich noch bei einem andern Manne Verständnis und Trost finden läßt.

Gabriele Reuter erzählte das Los der Frau, die dem Leben nicht gewachsen ist, weil die höhere gesellschaftliche Schicht, der sie entstammt,

ihr die Kraft nimmt. Auch in diesem Roman „Aus guter Familie“ (1895) versündigt der Mann sich an der Frau. Noch „Die Jugend eines Idealisten“ (1917) verrät, wie eifervoll Gabriele Reuter für das Recht der Frau eintritt: die Mutter, eine große Schauspielerin, macht ihren Sohn zu ihrem geistigen Geschöpf, er aber huldigt dankbar der Mutter, die ihm zugleich Gefährtin ist.

Hedwig Dohm und Dora Duncker verfochten noch unverkennbarer die neuen Aufgaben der Frau. Daß die Frau als Dichterin von ihrem Geschlechtsleben, auch von dessen Verirrungen berichten dürfe, suchten durch Erzählungen zu erhärten Maria Janitschek, Helene von Monbart, die sich Hans von Kahlenberg nennt, Margarethe Böhme, Anna Elisabeth Weirauch und in letzter Steigerung Else Jerusalem. Frieda von Bülow, Schwester der hochbegabten, frühverstorbenen Margarethe von Bülow, erzählte von Frauen, die fern von Heimat und Familie sich ein neues Arbeitsfeld suchen; sie kam auf solchem Wege zur Erschließung eines neuen Gebiets deutscher Erzählungskunst: des deutschen Kolonialromans. Eine starke Erzählerbegabung ersteht in Georg Munk. Schon „Irregang“ (1916) verriet männliche Selbstzucht in der Gestaltung der Menschen und der Form eines Romans, der ins frühe 19. Jahrhundert zurückreicht und daher in kunstvoller Verkleidung auch geschichtliche Persönlichkeiten und deren Erlebnisse aufnehmen kann. Tiefe Blicke tun sich auf in das seelische Werden einer Frau. Herber und zugleich phantastischer sind Munks kleine Erzählungen aus der Vergangenheit „Die unechten Kinder Adams“ (1912). Munk steht wie Ricarda Huch in Fühlung mit Gottfried Kellers Kunst, noch strenger in menschlicher und künstlerischer Haltung als diese geistig bedeutendste deutsche Dichterin der Gegenwart.

Ricarda Huch gibt fast gar nicht dem Drang, die Welt und die Menschen zu werten und zu ihnen Stellung zu nehmen, in ihren Erzählungen Raum. Desto persönlicher gehalten sind ihre Schriften, die sich mit Fragen der Weltanschauung oder des Seelenlebens auseinandersetzen. Weniger die Bücher über deutsche Romantik, weit mehr die Arbeiten „Natur und Geist als die Wurzeln des Lebens und der Kunst“ (1914), „Luthers Glaube“ (1916) und „Der Sinn der Heiligen Schrift“ (1919) sagen, was sie schätzt und was ihr wertlos erscheint. Sie urteilen streng über die Zeit und wollen den Gegenwartsmenschen erziehen zu einem seelischen und sittlichen Verhalten, das einen Aufstieg aus Tiefen des Verfalls bedeutet. Es könnte überraschen, wie kraftvoll Ricarda Huch mit diesen jüngsten Leistungen in

die Bahn des Bekennens einlenkt und den Standpunkt der Ausdruckskunst gewinnt. Allein ein starker Zug zu persönlich betontem Werten war von Anfang an der Lyrikerin Ricarda Huch, dann auch ihren wissenschaftlichen Darlegungen des Geschichtlichen eigen. Wie grundverschieden sie einen Menschen darstellt, wenn sie ihn vom Standpunkt ihrer Weltanschauung faßt und wenn sie ihn zur Gestalt einer Dichtung macht, bezeugt ein Vergleich ihrer Schrift über „Wallenstein" (1915) mit den Abschnitten ihrer Dichtung „Der große Krieg in Deutschland" (1912—14), in denen Wallenstein auftritt.

Die Erzählerin Ricarda Huch läßt die Dinge sich selbst aussprechen. Um ihre eigene Persönlichkeit in ihren Schöpfungen zu überwinden, stellt sie gerne einen Vermittler zwischen sich und ihre Gestalten und legt ihm den Bericht in den Mund. Schon in ihrer ersten gewichtigen Leistung, in den „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893) ist Ludolf nicht der Mittelpunkt des Vorganges, nur der Miterleber, der nach Jahren erzählt, was er mitangesehen hatte. Eine Familiengeschichte lange vor den „Buddenbrooks", aber aus verwandter Welt. Noch das Buch „Vita somnium breve" (1903), nachmals „Michael Unger" betitelt, erzählt die Schicksale einer Familie und gehört einer ähnlichen norddeutschen Gesellschaftsschicht an wie der Lübecker Roman Thomas Manns. Doch die Umwelt ist in beiden Romanen Ricarda Huchs nicht nur in viel allgemeineren Zügen gehalten, auch weit weniger die Voraussetzung der Vorgänge. Von naturalistischen Darstellungsmitteln bog Ricarda Huch sofort ab. Romantisch nannte man ihre Kunst. Allein die Romantik hatte nie mit gleicher Inbrunst und gleicher Plastik den schönen Menschen vergegenwärtigt. Es scheint mitunter, als wolle die Dichterin lebensbejahenden, blühenden und kräftigen Menschen, die sich rücksichtslos ausleben, mit Nietzsche alles Recht gegen Weltflüchtige und Schwache einräumen. Die Umdichtung der alten Märe Hartmanns von Aue könnte in Ricarda Huchs armem Heinrich den reuelos genießenden Übermenschen als ihr sittliches Ideal erscheinen lassen. Ihre eigenen Bekenntnisbücher widersprechen der Annahme. Spielt sie doch auch gern im Wetteifer mit Gottfried Keller, den sie hoch verehrt und feinsinnig deutete, humoristisch mit ihren Menschlein, in ihren ersten „Erzählungen" wie in den späteren „Seifenblasen". Wenn sie vollen Ernst walten läßt, setzt sie — wie schon im „Ludolf Ursleu" — Menschen in Bewegung, denen ein Gott um ihre Stirn ein ehern Band schmiedete, und die trotzdem einen berückenden Zauber ausüben. Sie sind Rätsel und sie sollen nicht erraten werden. Denn ein Grundzug von Ricarda Huchs Erzählungskunst ist, die tiefe Kluft zu weisen,

die zwischen Mensch und Mensch sich auftut und restlose Ergründung einer Seele auch dem Vertrautesten unmöglich macht. Darum stellt sich ihren Menschen das Gefühl so leicht um. Engverbundene gehen unversehens auseinander, weil das Band, das sie vereinte, plötzlich reißt. Und ebenso unbegreiflich wie das Scheiden und Meiden erscheint eines Tages ein Wiedererwachen der alten Liebe.

Ricarda Huch zählt zu den frühesten Wiedererweckern des geschichtlichen Romans. Mehr und mehr und in immer neuen Möglichkeiten des Erzählens stellte sie ihre Dichtung auf den Boden geschichtlicher Überlieferung. Italienisches ist ihr von frühauf bekannt, die Erlebnisform des Italieners macht sich in vielen ihrer Erzählungen bemerklich und zwar meist im Widerspiel zu dem Lebensgefühl Norddeutscher, besonders der norddeutschen Frauenseele. 1906 begann sie die Reihe ihrer geschichtlichen Romane mit den „Geschichten von Garibaldi", 1910 folgte „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri", einer Persönlichkeit aus der Zeit des Risorgimento, dem sie kurz vorher eine nichtdichterische Darstellung gewidmet hatte. Der Dreißigjährige Krieg führte sie endlich auf deutschen geschichtlichen Boden. Der umfangreiche Stoff ist auf drei Bände verteilt. Scheinbar planlos reiht sich Episode an Episode. Von einem Ende Deutschlands geht es zu dem entgegengesetzten und dann wieder zurück oder anderswohin. Aber in diesem Hin und Her ist Absicht, wenn es auch nicht die strengere Baukunst anderer Romane der Huch übernimmt. Allmählich runden sich die Hauptgestalten zu geschloßnen Ganzen. Doch auch an den Nebenfiguren, deren Menge leicht verwirrt, bewährt sich Ricarda Huchs Kunst, die Menschen in scharfen Umrissen zu sehen. Worte, Gebärden und Gefühlsleben dieser Kinder der Barockzeit gewinnen über die Grenzen der einzelnen Persönlichkeit hinaus den Wert von Zeugnissen für das Zeitalter. Wie der große Krieg aus Vollsäftigen und Kraftstrotzenden allmählich ein gebrochenes Geschlecht von Lebensmüden werden ließ, enthüllt sich in dem Buche, das berufen ist, spätern Zeiten als die eigentliche dichterische Erzählung vom Dreißigjährigen Kriege zu gelten.

Eine Sonderstellung unter den dichtenden Frauen wie Ricarda Huch nimmt Isolde Kurz ein, auch sie eine starke lyrische Begabung. In Tübingen bekam sie als Mädchen zu spüren, wieviel eine beengte Umgebung an ihrem Geschlecht auszusetzen hat, sobald es eigene Wege zu gehen sucht. Sie nahm es mit Humor hin und griff nicht zu den Waffen, mit denen andere Dichterinnen ihre Bedrücker bekämpfen. Italien ist ihr zweite Heimat,

italienischem Wesen zu besserm Verständnis zu helfen, war ihre wie Ricarda Huchs Absicht; sie fühlte indes stark die Hemmnisse, die sich in Deutschland solchem Streben entgegenstellten, und wandte sich andern Zielen zu. Mit „Florentiner Novellen" setzte sie 1890 ein; da sie Stoffe aus der Renaissance holte, sagte man ihr nach, sie sei Schülerin Konrad Ferdinand Meyers, während sie dessen Werke gar nicht kannte. Streng nach den Grundsätzen ihres Vaters Hermann Kurz schob sie wie Walter Scott die großen geschichtlichen Persönlichkeiten in den Hintergrund. Italiener, die sie mit eigenen Augen im Leben beobachtet hatte, entkleidete sie des zeitgenössischen Gewandes und holte aus ihnen heraus, was an Zügen des Renaissancemenschen in ihnen enthalten war. Nicht wie Meyer suchte sie die Vergangenheit um ihrer selbst willen auf. Folgerichtig verzichteten ihre „Italienischen Erzählungen" 1895 völlig auf das Geschichtliche und hielten sich unmittelbar an den Italiener der Gegenwart. Tiefer drang sie jetzt in die Seelen ein. Echtschwäbische Lust an krausen Märchengebilden, unverkennbare Verwandtschaft mit Mörikes gaukelnder Phantasie, früh von Isolde Kurz bewährt, drängt sich auch in ihre Erzählungen aus Italien ein. Einmal wagt sie sich auf den schwankenden Boden krankhaft erschütterten Ichbewußtseins, den im Zeitalter von Fichtes Ich und Nichtich Jean Paul und die Romantiker gern betraten. Sie tut es in einer Icherzählung. Ihre jüngsten Gaben schöpften aus dem reichen Schatz ihrer eigenen Erlebnisse, stifteten auch ihrem Vater ein liebenswertes Denkmal. Sie bewiesen, wieviel Miterlebtes in ihre dichterischen Erzählungen übergegangen war; dann aber auch, daß starkes und verklärendes Erleben des eigenen Ichs und von dessen Umwelt die eigentliche Quelle von Isolde Kurz' Kunst ist. So ist auch eine willenskräftige Persönlichkeit wie Marie von Bunsen am erfolgreichsten, wenn sie erzählt, was als unmittelbare Beobachtung ihren klugen Augen vom Leben geboten wird.

Lieblingsstoffe

Noch viel weniger als Ricarda Huch berührt sich Isolde Kurz mit Nietzsches Lehre vom Übermenschen. Weit eher als ihre kann die Renaissance K. F. Meyers mit Nietzsche verknüpft werden. Übermenschen nach Nietzsches Schlagwort beherrschen Sudermanns Romane wie sein Drama. Wirklich neue Züge sah nur sein Roman „Frau Sorge" (1887) dem Menschen, und zwar dem heranwachsenden ab. Während Sudermann sonst wesentlich fort-

setzer Spielhagens ist, fördert er hier die lange Reihe neuerer Erzählungen, die dem Kinde in die Seele leuchten. Wohl hatte Keller die ersten Seelenerlebnisse des grünen Heinrich so gut herausgearbeitet, daß die wissenschaftliche Seelenkunde bei ihm in die Schule gehen konnte. Jetzt aber wurde, nachdem zuerst die unverstandene Frau, dann der unverstandene Mann dargestellt worden waren, dank den Neigungen des Jahrhunderts des Kindes das unverstandene Kind Lieblingsgegenstand der Erzählung. Schon die nächstältere Schicht deutscher Dichter hatte den Leiden eines Knaben ihren Anteil geschenkt, K. F. Meyer eine geschichtliche Novelle mit dieser Überschrift zu Beginn der achtziger Jahre, ungefähr gleichzeitig Wildenbruch die Erzählungen „Kindertränen" veröffentlicht. Der Holländer E. D. Dekker, der unter dem Decknamen Multatuli schrieb, berichtete gleichfalls von den Leiden eines Knaben und lud zu Nachfolge ein. Sudermanns Paul in „Frau Sorge" leidet unter den Enttäuschungen, die ein phantasievolles Kind an sich und an andern erlebt. Aber das ist im einzelnen auch mit voller Kraft dem Leben abgesehen: wie Paul zum erstenmal in das „weiße Haus" des vornehmen Gutsnachbarn mitgenommen werden und endlich die Sonnenuhr erblicken soll, von der er so viel gehört; und wie er statt des Wunders, das er sich ausgemalt hat, einen grauen, unscheinbaren Pfahl zu sehen bekommt, auf dem eine Art Holztafel angebracht ist. Oder wie er unmittelbar vor diesem Besuche zustande bringt, was ihm nie und nie glücken wollte: er kann pfeifen! Und wie er dann gefragt wird, was er denn könne, und stolz von seiner neuen Kunst spricht, sie inzwischen aber wieder verlernt hat und vor Scham ungebärdig mit Händen und Füßen um sich schlägt. Noch aber mischen sich in diese Bilder aus dem Erleben eines Kindes, das in engen Verhältnissen aufwächst und früh zu altklugem Verzichten sich erzieht, keine Anklagen.

Eher erscheint in Hanno, dem jüngsten der Buddenbrooks, der zu zart geraten ist für diese Welt, ein Opfer der Schule und des Hauses. Emil Strauß in „Freund Hein" (1902) und Hermann Hesse in „Unterm Rad" (1905) machen Schule und Haus schon verantwortlich für das freiwillige Ende Heranwachsender. Die Frage kündigt sich an, ob nicht scheinbar Unbegabte nur Opfer der Kurzsichtigkeit ihrer Erzieher sind, denen es nicht gegeben ist, die wahre Begabung zu erkennen. Während dann die Kluft zwischen einem nichtverstehenden Alter und einer Jugend, die in sich nur das wehrlose Opfer unverständiger Bevormundung erblickt, sich mehr und mehr vergrößerte, drängten sich zugleich in die Geschichten von leidenden Kindern die seelischen Hemmnisse ein, die mit dem Erwachen des Geschlechtstriebes zu-

sammenhängen und abermals von Eltern und Lehrern falsch angefaßt werden. Frank Wedekinds Auftrittfolge „Frühlings Erwachen“ legte schon 1891 schonungslos die Gefahren dar, die den Heranwachsenden beider Geschlechter täglich drohen, unter Umständen gerade die Hoffnungsvollsten ins Verderben treiben können. Viktor Wall, Oskar A. H. Schmitz, Robert Musil und Martin Beradt erzählten von Knaben, die an früherwachter und mißleiteter Sinnlichkeit zugrunde gehen. Friedrich Huch verharrte näher dem Bilde, das von Thomas Manns Lübecker Roman einem krankhaft empfindlichen, seelisch belasteten Knaben geschenkt worden war, besonders in der dritten seiner Erzählungen von Kindern, in „Mao“ (1907). Wie feinfühlig indes hier verborgene Stimmungen einer Knabenseele enthüllt werden, ihre Wünsche, Hoffnungen, Entbehrungen gehören einer Verfallnatur an, die sich noch hypochondrischer als Hanno Buddenbrook in ihre Schmerzen vergräbt. Noch weiter ging Rainer Maria Rilke in der Zeichnung des Knaben Malte Laurids Brigge (1910); unvergleichlich echt erfühlt, ersteht das Kind, dessen Erinnerungen ewiges Krankenlager, endlose Nachmittage und Fiebernächte sind. Aber auch was minderbelastete Kinder erfahren: Freude, die man empfinden soll, weil es so Sitte ist, tatsächlich aber nicht empfindet; zur Feier eines Geburtstages Zusammensein mit andern Kindern, die man kaum kennt, die verlegen sind und verlegen machen; Besuche, für die man hereingerufen wird, die einen drollig finden, wenn man gerade traurig ist.

Von Rilke geht es in steter Steigerung solcher Beobachtungen weiter in neueste Dichtung bis zu Hans Falladas „Jungem Goedeschal“ (1920), der sich einen Pubertätsroman nennt. Erzählung, aber auch Lyrik und Drama werden immer mehr, sobald vom Verhältnis des Kindes zu seiner nächsten Umwelt die Rede ist, ergreifende Bekenntnisse eines unversöhnlichen Gegensatzes. Wie zwei Pole, zwischen denen keine Verbindung möglich ist, stehen sich Alter und Jugend gegenüber. Als Opfer und als Ankläger aber erscheint die Jugend.

Urgesund gibt sich neben den Abbildern einer verfallzeitigen Kindheit die Geschichte der Jugend Joggelis, die von J. C. Heer 1902 wie ein Stück Dichtung und Wahrheit aus dem eigenen Erleben des Verfassers vorgetragen wurde. Es ist das Kind, das ratlos und unberatbar der Welt gegenübersteht, sogar der eigenen liebevollen Mutter für rettungslos verloren gilt, eines Tages aber als Dichter erkannt wird und dann alle Befürchtungen zuschanden macht. Der alte Widerspruch zwischen der Phantasie eines Kindes und dem Alltagsleben wird nicht ohne Weichheit vorgetragen und voll Mit-

leid mit sich selbst. Viel frischer wirkt die Geschichte eines Wiener Knaben, der sich rasch in ein festes Verhältnis zum Leben hineinfindet, zuletzt auch eine bescheidene Anstellung gewinnt, die seiner Abkunft nicht widerspricht: Otto Stoessls „Morgenrot“ (1912). Ein kleiner Erlebniskünstler genießt die Welt von dem Augenblick, in dem er buchstäblich zum erstenmal das Licht der Welt erblickt, mit der unbekümmerten Erlebnisfreude von Eichendorffs Taugenichts. So wird ihm Eichendorffs reizvolle Versinnlichung des „Ich hab' mein' Sach auf nichts gestellt“ zu einer Offenbarung seiner eigenen Persönlichkeit. Die Schule hindert den strammen Burschen nicht, mit Altersgenossen ein abenteuerlustiges Indianerleben zu führen. Er hat auch genug Kraft, einen andern Knaben aus verdüstertem Dasein zu frischem Leben aufzuwecken. Freundschaft ist ihm mehr als Liebelei; und so bestehen für ihn nicht die Gefahren erwachender Sinnlichkeit. Wien und in glücklichen Ferienmonaten österreichische Dorflandschaft werden ihm zu starken, tiefempfundenen Eindrücken.

In einer stimmungsatten Umgebung, in Würzburg, erleben die Knaben von Leonhard Franks „Räuberbande“ (1914) Verwandtes. Doch schon macht sich die stärkere innere Bewegtheit neuester Dichtung mit ihren kräftigeren, schauererweckenden Reizen fühlbar. Stoessl läßt sein „Morgenrot“ ins Breite und Unübersichtliche zerfließen, Frank zielt auf geschlossenere Wirkung. Verwandt an Echtheit, dann durch die satte Farbe ist den Büchern Stoessls und Franks die Darstellung erster Jugendtage in Babillottes „Irrfahrten“; eigene und starkerfühlte Erfahrungen gelangen auch hier zu einem Ausdruck von bezwingender Notwendigkeit. Sie entstammen halb deutscher, halb französischer Erde des Reichslands von etwa 1900. An den „Grünen Heinrich“ Kellers reicht hier Babillottes Erzählung heran, auch im Rhythmus des Berichts.

Noch schärfer ausgeprägt ist die Umwelt, in der K. E. Franzos' „Pojaz“ (1905) aufwächst: in starrstem und ärmstem galizischem Judentum wirkt frühbetätigte Schauspielerbegabung nur wie etwas Komisches, schier Verächtliches; der arme Pojaz stirbt in dem Augenblick, da ihm bewußt wird, wozu er berufen war. Galizisches Gettoelend mit seiner Wirkung auf einen Knaben spiegelt sich auch in Erzählungen Hermann Blumenthals.

Wie Befreiung wirkt neben all dem Düstern, das von andern aus der Knabenzeit und von dem Druck der Schule und der Familie berichtet wird, der derbe und trockene Humor von Ludwig Thomas „Lausbubengeschichten“ (1904) und seiner stoffverwandten Erzählungen.

Seelen Heranwachsender entfalten sich wie in „Frau Sorge“ in den vielen Romanen, die von der Entwicklung eines ganzen Menschenlebens berichten und das Lieblingsgebiet neuerer Erzählung ausmachen. Sudermanns Roman eröffnete einen Weg, von dem abzuweichen nicht leicht war. „Jörn Uhl“, der vier Jahre später auftrat, deckt sich trotz völlig verschiedener Umwelt, und trotzdem eine ganz andere gesellschaftliche Schicht vorzuführen war, im wesentlichen mit „Frau Sorge“. Ein Gedrückter und Einsamer kommt durch eigene Tüchtigkeit aus zerfahrenen Verhältnissen in die Höhe. Wohl scheitert äußerlich sein Lebenswerk, aber gerade das bringt innere Befreiung. Scheinbar wird wieder einmal ein großer Aufwand umsonst vertan, tatsächlich fällt eine schwere Last von müden Schultern, erringt ein ewig Sorgender Ruhe. Etwas von der falschen Tendenz, der in Goethes „Lehrjahren“ Wilhelm Meister lange nacheifert und die er zuletzt für bessere Lebensziele eintauscht, klingt an. Hermann Hesses „Peter Camenzind“ oder Adam Karrillons „Michael Hely“ (1901) gelangen an ein verwandtes Ende. Noch weniger Wert auf ein letztes äußeres Glück legen Robert Walsers „Geschwister Tanner“ (1907).

Weit zahlreicher sind die Entwicklungsromane, die ihren Helden schlechtweg scheitern und sterben lassen. Omptedas Sylvester von Geyer erliegt einer Krankheit, ehe er die Früchte langer Jahre ernster Arbeit ernten kann. Vollends den Trägern der Romane aus dem Schriftsteller- und Künstlerleben der Zeit, Menschen der Art von Bierbaums Stilpe, zerrinnt ihr Leben. Nicht viel besser fahren die Verfallmenschen, die in Erzählungen von Kurt Martens ihren lockenden Zauber bewähren, aber auch ihre Unfähigkeit, das Leben mit fester Hand zu formen. Eine bemerkenswerte Ausnahme ist Felix Hollaenders Buch „Der Weg des Thomas Truck“ (1902); Weltanschauung ist das Ziel eines Menschen, der in enger Berührung mit einer Menge von Vertretern künstlerischer und geistiger Zeitströmungen aufwächst; vom Dritten Reich träumt er, ein festes Verhältnis zum Leben ist zuletzt sein Gewinn. Auf verwandtem Boden steht ein dreiteiliger Roman von Johannes Schlaf, der 1900 mit dem Bande „Das Dritte Reich“ begann. Hierher gehört auch Paul Ernsts „Schmaler Weg zum Glück“ (1903).

Auf ein Ziel, das Erfolg und Sichdurchsetzen bedeutet, steuern Otto Ernsts vielgelesene drei Romane von „Asmus Semper“ (1905—16) hin, eine Selbstrechtfertigung ihres Verfassers. Die Kindertage erscheinen nicht in der verneinenden und anklagenden Wendung der meisten andern Dichtungen gleichen Stoffs; gegen sie kommt der spätere Verlauf der Roman-

folge nicht auf. Hermann Anders Krüger nahm in seiner Erzählung der Jugend „Gottfried Kämpfers“ (1904) und der Entwicklung von „Kaspar Krumbholtz“ (1909) gleichfalls bejahendere Stellung zu bestehenden Fragen der Erziehung.

Zwischen dem Entwicklungsroman und dem Berufsroman stehen die Erzählungen vom Studentenleben. Oskar von Redwitz hatte schon 1869 durch seinen deutschgefühlten „Hermann Stark“ die Bahn eröffnet. Wilhelm Meyer-Försters Schauspiel „Alt-Heidelberg“ von 1901 lockte durch seinen Bühnenerfolg kräftiger hinein in die Welt der alten Burschenherrlichkeit. Viele begnügten sich, einen zugkräftigen Stoff in seinen äußerlichen Mitteln zu nutzen. Edward Stilgebauer ließ die Trommel kräftig rühren, um seinem „Götz Krafft“ (1904—05) rechte Verbreitung zu sichern. Walter Bloem stellte zu Beginn seine glänzende Erzählergabe in den Dienst des Studentenlebens.

Glaubensfragen erstehen in einigen der genannten Entwicklungsromane, etwa bei H. A. Krüger. Karl Albrecht Bernoulli aus Basel nahm sie 1897 in seinen „Lukas Heland“ auf. Wilhelm Hegelers „Pastor Klinghammer“ (1903) treibt Berufspsychologie des protestantischen Geistlichen, wie in Österreich längst die Seelenkämpfe des katholischen dargelegt worden waren. Er verfolgt seelische Entwicklung, durch die ein strenggläubiger Priester in dumpfem Wahn zum Brudermörder wird. An solche Abgründe hatten die Österreicher sich nicht herangewagt. In Österreich aber spitzte sich die dichterische Erwägung der Frage zu einem unzweideutigen Kampfroman gegen die Jesuiten zu. Friedrich Werner van Oestérens „Christus, nicht Jesus“ (1906) ist zugleich Kindheits- und Entwicklungsroman.

Berufspsychologie ist das Feld von Omptedas Kadetten- und Offiziersromanen, aber auch der zweifelnden und anklagenden Soldatenromane. Franz Adam Beyerleins „Jena oder Sedan?“ (1903) bleibt mit der Auflage von mehr als einer Viertelmillion die nachhaltigste Leistung, zusammen mit seinem gleichzeitigen Trauerspiel „Zapfenstreich“ die lauteste Äußerung einer Stimmung, die vor dem Weltkrieg in Deutschland bestand, jetzt wohl überwunden ist. Berufspsychologie des Kaufmanns treiben die „Buddenbrooks“, des Fabrikanten Romane von R. Herzog, des Schriftstellers und Künstlers die vielen Erzählungen vom eigenen Handwerk der Verfasser, des Bauern die Heimatdichtungen, die sich der Dorfgeschichte anschlossen.

Dem Zeitalter unerhörter Fortschritte des Maschinenbaus mußte Technik auch in der Dichtung wertvoll werden. Max Eyth steigerte die Dichtung

vom Schaffen der Techniker. Max Maria von Weber, der Sohn Karl Marias, hatte schon um 1870 begonnen, die reichen Eindrücke, die er im Dienste Sachsens, Österreichs und Preußens auf dem Feld des Eisenbahnwesens gewonnen hatte, zu Skizzen dichterischer Art zu verwerten. Eyth ging am Anfang des 20. Jahrhunderts weiter zu Romanen, die seine eigenen Erlebnisse spiegelten oder aber ein Stück Vergangenheit aus der Welt technischer Erfindungen. Er wollte auch auf diesem gefährlichsten Gebiet die Flucht vor dem Trivialen hemmen. Er gewann der mechanisierten Wirklichkeit neue dichterische Werte ab. Technische Erfindungen waren schon vielfach in den Roman eingedrungen. Der Schweizer Alpenroman bezog sich gern auf sie. Im Mittelpunkt von Walther Siegfrieds „Um der Heimat willen" (1898) und von J. C. Heers „An heiligen Wassern" (1898) stehen Aufgaben, die sich in den Vor- und in den Hochalpen dem Techniker stellen. Wetteifernd mit Zola versetzte Rudolf Herzog die Geräusche und Gerüche der Band- und der Schwerindustrie in den Heimatroman und suchte vom Standpunkt des Unternehmers Leben und Lebensanschauung des Arbeiters zu ergründen. Die soziale Frage wurde von ihm angerührt. Fester packte Auguste Hauschners Roman „Zwischen den Zeiten" (1906) sie an, bemüht, nach allen Seiten gerecht zu sein. Herzog möchte den Alltag des Fabrikbesitzers dichterisch erfassen und bleibt bei landläufigen menschlichen Vorgängen stehen. Viel tiefer schürft Wilhelm Hegelers „Ingenieur Horstmann" (1900); umstürzende seelische Kämpfe tun sich ihm auf in der eigenbetonten Persönlichkeit eines Brückenbauers. Den Baumeister deutete, und zwar schon mit Mitteln, die über die Eindruckskunst hinausgingen, Josef Pontens „Babylonischer Turm" (1918). Die Arbeit der Maschine ist dem Gegenwartsmenschen zu wichtig, als daß sie nicht auch in neuesten Romanen anzutreffen wäre. Bernhard Kellermanns „Tunnel" (1913) nahm Jules Vernes halbvergessenen Brauch auf, technische Höchstleistungen kraft der Phantasie noch zu steigern und Taten der Technik, die vorläufig wie etwas Unmögliches erscheinen, zum Gegenstand von Romanen zu machen. Sein Tunnel soll Amerika mit Europa verbinden. Weist Kellermanns Roman schon vereinzelte Züge der Ausdruckskunst, so gewinnt Alfred Döblin in „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" (1918) die Voraussetzungen einer überbewegten Groteske, die etwas breit geraten ist, der Maschinenwelt ab. Grotesk sind allerdings nur die Menschen gezeichnet, während alles Maschinenwesen in den Grenzen der Wirklichkeit bleibt. Scheerbart hingegen hatte in „Münchhausen und Clarissa" (1906) versucht, die Erfindungen

der Technik zu grotesken Träumen zu steigern. Etwas wissenschaftlich Verstandesmäßiges haftet seinen oder seines Münchhausens Träumen an. Es ist nur Übersteigerung Jules Vernes und verrät, wie zahm — auch in Scheerbarts Händen — die Groteske vor kurzem noch war.

Ganz eigenartig ist der Versuch Wilhelm Vershofens, in seinem „Fenriswolf" (1914) der Geschichte eines großen technischen Unternehmens die Form bloßen Abdruckes von Briefen, Telegrammen und Geschäftsberichten zu leihen und gleichwohl die dauernde Spannung einer geschlossenen Erzählung zu erreichen. Das ist ganz realistisch und doch nicht bloße Eindruckskunst; denn völlig ausgeschaltet ist das Drum und Dran der Vorgänge, in dessen Ausmalung Eindruckskunst sich nicht hätte genugtun können.

Künstlerische Freude an Leistungen der Technik steckt auch in den Erzählungen von der Seefahrt. Einst hatte Wilhelm Jordan seine genaue Kenntnis des Seewesens im Roman erhärtet. Die Eindruckskunst spiegelte auch diesen Lebenskreis und seine gegensätzlichen Möglichkeiten ab, Beglückendes und Vernichtendes. Es lag nahe, die Erzählung gipfeln zu lassen in wirkungsvoller Darstellung des Schiffbruchs. Auf Frenssens „Untergang der Anna Hollmann" (1911) folgte Gerhart Hauptmanns „Atlantis" (1912), wagte sich an die großen deutschen Dampfer, die einst zwischen Deutschland und Amerika verkehrten, und nahm den Vorgang vom Blickpunkt des Reisenden, nicht des Seemanns. Kurt Küchlers „Steuermann Holk" (1920) kehrte zurück zum Segelschiff und zu seelischen Erlebnissen der Männer, die berufsmäßig das Meer befahren. Ist der norddeutsche Seemann wirklich so schicksalgläubig, sich angesichts der Entscheidung von Lebensfragen willenlos und aller Selbstbestimmung unfähig zu bewähren? Oder ist Küchlers Roman nur im Gefolge der Eindruckskunst, besonders der nordischen, die den Menschen zum Spielball der Verhältnisse zu machen liebt, zu solcher Auffassung gelangt, in einem Augenblick, in dem die Kunst nach entgegengesetzter Richtung strebt?

Gorch Focks Fischererzählung „Seefahrt ist not" (1913) wird von frischerer Luft durchweht und macht einen mutigen Kämpfer gegen die Tücken der Nordsee auch zu einem kraftvollen Lebenskämpfer. Den Beruf des Hochseefischers der Nordsee nach den Wünschen der Eindruckskunst allen Sinnen nacherlebbar zu machen, Ohr, Auge und Nase in den Dienst empfindungsstarken Erfühlens der Seemanns- und Fischerwelt zu stellen, ist Fock gut gelungen. Er konnte ja von seinem eigenen Leben berichten.

Verwandte Aufgaben hat der Jäger zu lösen, wenn er die Eindrücke seines Handwerks in Dichtung umsetzen will. Hermann Löns ist auf diesem Feld unbestrittener Meister. In kleinen Erzählungen, aber auch in Nebenvorgängen von Romanen, deren Stoff fernabliegt von aller Jägerei, läßt Löns das Leben des deutschen Walds und von dessen Bewohnern mit eindrucksfroher Kunst erstehen; Löns ist zugleich einer der Bahnbrecher neuartiger Erfühlung der Tierseele, fähig sich in ihre Wege durch scharfsichtige Beobachtung zu finden; er begnügt sich nicht, in das Tier bloß menschlich geartetes Fühlen und Wollen hineinzusehen.

Der Roman der Eindruckskunst verzichtet nur selten darauf, das Verhältnis von Mann und Weib zum Angelpunkt zu machen, mag er immer nach Zolas Vorgang die Darstellung eines Milieus erstreben. Vielmehr konnte selbst Zola von der sorgfältigen Aufnahme eines Umkreises beruflicher Betätigung des Menschen zu einem Roman immer nur gelangen, wenn er eine Liebesgeschichte oder mehrere ins Werk setzte. Ehe die Ausdruckskunst bewußt von solcher Haltung abging, schien es ja unmöglich zu sein, Menschen dichterisch zu gestalten, ohne den Widerstreit von Mann und Weib und die glückliche oder unglückliche Lösung dieses Kampfs einzubeziehen. In Ibsens Gesellschaftsdramen steht das Verhältnis von Mann und Weib durchaus an erster Stelle. Ibsens Gegenfüßler Strindberg gab diesen Brauch nicht auf. Es schien, als sei Dichtung undenkbar, die nicht von Liebe und von dem Haß ausgeht, der aus Liebe erstehen kann.

Unmöglich ist daher, auch nur in großen Zügen die unabsehbare Menge der Einzelfälle anzudeuten, die im Roman der Eindrucksdichtung die Beziehungen von Mann und Weib versinnlichen. Im Wesen der Menschen dieser Zeit lag es, daß viel seltener erzählt wurde, was bloß zwischen einem Mann und einer Frau sich abspielt, viel häufiger der Mann zwischen zwei Frauen, die Frau zwischen zwei Männern auftrat. Ricarda Huch, die dem Mann von heute ausdrücklich vorwirft und es zu einer Verfallerscheinung stempelt, daß er aus der Ehe heraus nach dem andern Weib sich sehnt, nahm dieses Erlebnis dennoch in ihre Dichtung auf, nachdem schon ihr Erstling das Mädchen ergründet hatte, das, durch unbegreifliche geheime Macht getrieben, sich jähe von dem einen zum andern wendet. Sie hatte da wie dort wirklich Neues zu sagen, hatte Lagen und Stimmungen zu vergegenwärtigen, die mit gleicher Kunst kaum Franzosen erfaßt hatten. Sie läßt die Unzähligen weit hinter sich, die mit unentwegter Freude immer wieder die gleichen Vorfälle aus dem Leben zweier Liebenden abwandeln, von allmählichem Sich-

finden berichten, von Eheſtörungen und Verſöhnungen. Echter und reifer wird das alles, ſobald ein Dichter ſein eigenes Leben bekennend ausſchöpft. Das iſt dann meiſt der eine Roman, der die eigentliche große Leiſtung des Dichters darſtellt und von ihm nie überholt werden kann. Es fällt auf, daß Frauen ſolche Generalbeichten, wie Goethe es nannte, ſeltener bringen. Wie ganz anders als ſonſt ein echter Dichter ſich gibt, wenn er einmal von den Stoffen ſeines übrigen Schaffens abgeht und ſolche beichtende Selbſtdarſtellung wagt, erhärtet auch Hermann Löns' „Zweites Geſicht" (1911).

Selten bedeuten Mann und Frau im Roman zwei gleiche menſchliche und künſtleriſche Werte. Bloß die Erzähler, die ihren Geſtalten grundſätzlich ein ſeeliſches Sonderleben von ſtarker Eigenheit ſchenken, rücken das Verhältnis von Mann und Weib von vornherein in neues Licht. Meiſtens wird indes entweder der Roman des Mannes oder der Roman der Frau geboten. Faſt durchaus ſteht der Mann im Mittelpunkt der Erzählungen aus der Kindheit, der Entwicklungs- und Berufsromane. Die Entwicklung der Frau wurde nach wie vor von Frauen häufiger gezeichnet. Schier eine Ausnahme ſind die Erzählungen Schnitzlers, die einen Frauennamen auf dem Titel führen, iſt Jakob Waſſermanns „Geſchichte der jungen Renate Fuchs" (1900), Entwicklungsroman zugleich und ein Verſuch, einer Frauenſeele auf weiten und bedenklichen Umwegen zu innerer Befreiung und Erlöſung zu verhelfen. Heinrich Manns „Herzogin von Aſſy" (1903) ſchließt ſich an und ſchreitet rückhaltloſer ins Erotiſche. Das Triebleben der Frau erleuchtet mit Mitteln, die ſonſt faſt nur an den Mann gewendet werden, Richard Seraus „Ewiger Durſt" (1913); ein Frauenſchickſal will er ausdrücklich vorführen. Den Abſtieg eines überſinnlich-ſinnlichen Weibes aus beſeelter Liebe zur Dirne verfolgt grauſam und doch mitleidvoll Albrecht Schaeffers „Elli" (1919). Arnold Zweigs Roman „Die Novellen um Claudia" (1912) gewinnt neue Züge dem Mädchen ab, die aus der erleſenen Durchgeiſtigung ihrer Jugend in die Ehe tritt und der ihre hohen ſeeliſchen Anſprüche ſchwere Hemmung ſchaffen.

Von den Berufen der Frau, die ihr eine eigene Tönung des Erlebens ſchenken, wird jetzt, während früher die ſingende und ſprechende Bühnenkünſtlerin im Vordergrund geſtanden hatte und natürlich auch heute nicht fehlt, keiner ſo gern dichteriſch verwertet wie das Tanzen. Verwirklicherinnen neuer Tanzkunſt üben die Macht, die ihnen im Leben des Tages zugefallen iſt, auch in der Erzählung aus. Auguſte Hauſchners „Große Pantomime" (1913) oder Erich K. Schmidts „Tänzerin" (1919) werden noch überboten

durch eine Hauptgestalt von Wassermanns „Christian Wahnschaffe" (1919), die in die Schicksale der Welt eingreift. Schlichter, aber aus feinfühligem Nacherleben erzählt Ernst Weiß in dem Roman „Der Kampf" (1916) von dem Ringen der Klavierkünstlerin und von dem Widerstreit zwischen ihrer Kunst und ihrem Leben.

Georg Hermann stellte das Mädchen Jettchen Gebert vor, aus dem Frau Henriette Jacoby wurde. Der Roman einer Tochter des alten Berliner Kulturjudentums, die schon Züge des Kräfteabstiegs weist. Aber mehr noch als die Darstellung eines Frauenlebens sind die beiden Bände, ist auch Späteres von Hermann, wie „Heinrich Schön jr." (1915) Familienroman nach dem Vorgang der „Buddenbrooks". Es war sogar ein sehr glücklicher Griff, das jüdische Berlin des 19. Jahrhunderts, den grundlegenden Gegensatz des Berliner Kulturjudentums und der wesentlich derberen Schicht der Stammesgenossen aus östlichen Provinzen, auf verschiedenen Stufen der Entwicklung innerhalb des Jahrhunderts vorzuführen.

Prager jüdisches Familienleben aus neuerer Zeit ist der Gegenstand von Auguste Hauschners Roman „Familie Lowositz" (1908); in seiner Fortsetzung „Rudolf und Camilla" tritt die Familie zurück hinter die Schicksale einer Frau, die es hinausdrängt aus der Enge ihrer nächsten Umwelt, und eines Jünglings, der für sich, für seine Alters- und für seine Glaubensgenossen eine bessere Zukunft erkämpfen will, eines Trägers der Stimmungen, die heute im Prager Dichterkreis bestehen. Auguste Hauschner bewährt sich als berufene Nachfolgerin der Auerbach, Kompert, Franzos. Die Judenfrage selbst ist noch ausdrücklicher der Mittelpunkt von Schnitzlers „Weg ins Freie" oder von Bahrs „Rotte Korahs". Wassermann nimmt sie immer wieder auf. Den neuern Prager Dichtern ist sie besonders wichtig. Nicht bloß in Erzählungen beschreiten sie den vielgestaltigen Umkreis dieser Frage.

Der Familienroman bot Raum für Darstellung der Seelen von Kindern, von Berufsmenschen, noch für die ganze Entwicklung einzelner Personen, für nächste Gegenwart und jüngste Vergangenheit. Zolas Vorgang empfahl ihn. Auf deutschem Boden hatte längst Joh. Jak. Engel, dann Immermann von ganzen Familien berichtet, Fanny Lewald den Abstieg eines adligen Geschlechts, aber auch das Emporsteigen einstiger Leibeigener zu Patriziern vorgeführt. Julius Rodenberg schrieb einen Berliner Familienroman, bald darauf, in den achtziger Jahren, erzählten zwei Romane Wilhelm Jordans von Familienschicksalen. Gottfried Kellers

letztes Werk „Martin Salander“ wäre, wenn es seinen Abschluß erreicht hätte, vollends Geschichte mehrerer Generationen einer Familie geworden. Fontanes „Poggenpuhls“, auch sein „Stechlin“ führten an impressionistische Darstellung der Familie heran, während Ompteda's „Eysen“ oder „Cäcilie von Sarryn“ ebenso wie die „Buddenbrooks“ sich enger an Zola anschlossen. Ricarda Huch nahm seit ihrem „Ludolf Ursleu“ in ihren Familiendichtungen die Wendung zu einer wirklichkeitsferneren Kunst den meisten neueren Erzählungen vorweg. Enkings „Familie P. C. Behm“ (1903) leitete ins idyllische Kleinstadtleben, R. Herzogs „Wiskottens“ ebenso wie seine „Stoltenkamps“ in den Betrieb der Industrie; Jahns Buch „Lukas Hochstraßers Haus“ (1907) verteilt innerhalb einer Schweizer Bauernfamilie gegensätzliche Charakterrollen schematisch auf drei Altersstufen, bleibt überdies den Beweis schuldig, warum der Patriarch der Familie zwar seine Enkel, nicht aber seine Kinder zu tüchtigen Menschen zu erziehen weiß. Heinrich Manns gleichzeitige Erzählung „Zwischen den Rassen“ ist aus des Dichters eigenem Erleben geschöpft, zeichnet den Gegensatz deutschen und romanischen Bluts, der in Heinrich wie in Thomas Mann besteht, entgeht indes in der Gestaltung typischer Vertreter des Gegensatzes nicht verzerrender Einseitigkeit.

Was zwischen Rassen, zwischen völkisch und religiös verschiedenen Mitgliedern einer Familie steht und sie voneinander trennt, war schon längst, etwa von Rodenberg, herangeholt worden. Abstieg und Aufstieg einer Familie zu schildern, war gleichfalls nichts Neues. Doch im Zuge der neueren Zeit lag, nicht nur vom Abstieg des Adels zu erzählen, auch von bürgerlichem Verfall. Thomas Mann und Ricarda Huch kennzeichnen trotz allen Gegensätzen ihrer Kunst gemeinsam das Vergängliche des bürgerlichen Kapitalismus. Verklären andere noch immer bürgerliche, ja ausgesprochen kapitalistische Tüchtigkeit, so nimmt doch schon das Zeitalter der Eindruckskunst den Jüngsten die Botschaft vorweg, daß die Herrschaft des dritten Standes an ihrem Ende angelangt sei ebenso wie dessen Art, die Welt zu fassen.

Vielleicht sind gleichzeitig die Erzähler, die als späte Nachfolger Immermanns vom allmählichen Verfall des Adels berichten, noch stärker bemüht, die neuen Aufgaben zu bestimmen, die sich den aufwärtsstrebenden Gliedern einer gesellschaftlichen Schicht stellen, deren alte Form nicht länger zu halten ist. Ompteda zielt auf solche Erneuerung. Selten nur genießt ein Künstler ohne Vorwürfe, ohne ein Menetekel und ohne Sorgen um die Zukunft schlechtweg den menschlichen Reiz einer uralten Kulturerscheinung, die dem Verfall nahesteht.

Ungemeine Kunst in der Wiedergabe adliger Gesellschaftskreise, die mählich ins Sinken geraten, weil ihre Kraft erlahmt, eignet dem Grafen Eduard Keyserling. An ihm läßt sich abmessen, um wieviel sich deutsche Erzählungskunst seit Spielhagen seelisch verfeint hat. Die Fähigkeit, müde und widerstandslos Gewordenes stimmungsmächtig zu vergegenwärtigen, leiht Keyserlings Erzählungen, die Spielhagens Kampf gegen das Junkertum, aber auch Sudermanns junkerliche Herrenmenschen aufgeben, ihr Lebensrecht und macht sie nordischer Seelenkunst der J. P. Jacobsen, Karl Gjellerup und Hermann Bang ebenbürtig. Kaum berührt werden die bangen Stimmungen der adligen Grundbesitzer, die ihr Gut unter überschwerer Last zusammenbrechen sehen, dieser Lieblingsstoff der neueren Romane aus Ostelbien; auf den Schlössern im Osten, die von Keyserling stimmungsvoll verlebendigt werden, ist die Lebensmaschine in harmonischem Gang, solange nicht Liebe und Leidenschaft die Menschen aus dem Gleise wirft. Ungeahntes reiches Glück tut sich auf; doch meist fehlt diesen Menschen die Kraft, es auszuschöpfen. Sie kehren zurück zu dem stillen, aber engen Frieden ihrer Umwelt oder gehen zugrunde.

Verwandte Farben wendet seit kurzem Juliane Karwath an schlesischen Adel. Herber als Keyserling auch in der Wortgebung, meidet sie, Fühlen und Wollen ihrer Menschen auf Landschaftsstimmungen zu gründen. Aufrichtig bewundert Kurt Martens die Kunst Keyserlings. In seinem Roman „Pia“ (1913) stößt strenggläubiger katholischer Hochadel zusammen mit der überbeweglichen Welt verfallzeitigen Großstadtlebens und behält, mag er auch schon zur Erstarrung neigen, den Sieg. Näher den späten herberen Romanen Hermann Bangs und ihrem Hang, alten Adel von dämonischem Schauer umwittern zu lassen, kommt Martens' „Alp von Zerled“ (1920). Auf gleicher Bahn verknüpft Wilhelm Speyers Familienroman „Das fürstliche Haus Herfurth“ (1913) vollends tiefschürfende Seelenerschließung, die von Dostojewskis „Brüdern Karamasoff“ gelernt hat, mit den Mitteln des Romans, der die Enthüllung eines Mords spannend in Szene setzt.

Neuste Wege

Der deutsche Naturalismus legte trotz Zola keinen Wert auf feste Baukunst des Romans. Je weiter Eindruckskunst zu möglichst unmittelbarer, vom Denken unabhängiger Wiedergabe des Augenblicks vorschritt, desto lockerer wurde der Aufbau. Doch lernte eine in eifrigem Wettbewerb sich

steigernde Erzählungskunst allmählich wieder die Darstellung zu Höhepunkten hinaufführen und die Gliederung durch solche architektonische Griffe stärker betonen. Ricarda Huch gab sogar ihrer ersten Geschichte von Garibaldi einen stark fühlbaren Aufbau, indem sie an drei Stellen einen gesteigerten Ton anschlug. Sie gewann dadurch eine kräftige Mittelachse und zwei gegensätzliche Seitenflügel, die Gliederung also eines Triptychons. Sonst begnügte sie sich mit zarterer Andeutung der Wendepunkte. Romanisches Formgefühl wirkte auf andere ein. D'Annunzio und neuere französische Erzähler, die auf Bourget und auf verwandte Vertreter des psychologischen Romans folgten, bewährten zu siegreich die dichterische Bedeutung wohlabgemessenen Auf- und Abstiegs, als daß die Deutschen auf diese Mittel der Erzählkunst hätten verzichten wollen.

Heinrich Mann wendete als einer der ersten die reiche Formkunst d'Annunzios und der neuesten französischen Romandichter an deutsche Erzählung. Seine drei Romane der Herzogin von Assy deuten schon durch die Gliederung in drei Stufen, auf denen die Herzogin als Diana, Minerva und Venus in auf- und absteigender Bahn sich enthüllt, den Wunsch nach fester Zusammenfassung, nach kräftiger Linienführung an. Sie übertrumpfen den Farben- und Belichtungsreichtum d'Annunzios, sie steigern sich aber auch zu kaum erträglicher Überspannung von d'Annunzios Erotik und eröffnen noch späteren Versuchen Heinrich Manns die Bahn ins Ungesunde und Naturwidrige des Liebeslebens. Die Fülle von Geist, die sich in den Gesprächen des Romans der Herzogin von Assy ergießt, kann den Gesamteindruck gewollter seelischer Ekstase nicht hemmen. Die starken Schwingungen des Barocks künden sich in Heinrich Manns Rauschkunst (wie man sie genannt hat) vernehmlich an. Bedächtig und gleichmütig wirkt neben dieser Rauschkunst nicht nur die Erzählungsweise der Heimatdichter, auch die getragenere Art Thomas Manns und die romantisch träumende Dichtung Ricarda Huchs, vollends das romantisch-ironische Verhalten sei's Schnitzlers, sei's Paul Ernsts. Wassermann hingegen hatte schon der Rauschkunst Heinrich Manns die eine oder die andere bezeichnende Eigenheit vorweggenommen.

Der Rauschkunst Heinrich Manns fühlt sich mancher aus dem Umkreis der Jüngsten verwandt. Weit lieber als irgendeinem andern aus der ältern Schicht wird ihm der Beruf eines Führers der Jugend zugestanden. Er selbst schwenkte in Fragen der Gesinnung zu den Überzeugungen der Jugend um. Stärker noch als sein Roman „Die Armen" (1917) bewies sein

Drama aus der Zeit der Französischen Revolution „Madame Legros“ (1916), wie auch er zum Bekennen und zu den sittlichen und gesellschaftlichen Zielen der Jugend sich hingezogen fühlt. Noch unzweideutiger enthüllte seinen Standpunkt der bittere Spott des Romans „Der Untertan“ (1918), der zwar seit Jahren abgeschlossen war und Voraussetzung der „Armen“ ist, aber erst nach dem Sturz Kaiser Wilhelms II. veröffentlicht werden durfte.

Die neue Bewegtheit übertrug Bernhard Kellermanns „Tunnel“ 1913 in die Welt der Technik. Gigantisches wird geplant und durchgeführt. Die technischen Errungenschaften der Gegenwart genügen nicht; in die Zukunft verlegt Kellermann seine Geschichte von dem Tunnel, der Amerika und Europa verbinden soll. Die Menschenmengen, die von Zola und von seinen Nachfolgern aufgeboten worden waren, wirken ärmlich neben dem Gewühle von Tausenden, die von Kellermann dichterisch ins Werk gesetzt werden. Deutlich kennzeichnet sich der Wunsch, dem erregungslüsternsten Schauerroman Handgriffe abzulernen und sie zu höherem Zwecke zu nutzen. Auf dies Ziel schritt schon Hanns Heinz Ewers los, als er am Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts Krankhaftes und Widernatürliches in seinen Erzählungen mit Hypnose, mit religiösem Aberglauben und Wahnsinn zu gewollt widerwärtiger Verknüpfung zu bringen begann. Einen Lieblingsstoff des Schauerromans, das Rätsel eines schier unerklärlichen Mordes, verknüpfte Ricarda Huch im „Fall Deruga“ (1917) mit seelischen Erschließungen, die sie schon kunstvoller verwertet hatte. Mit demselben Stoffe arbeitet Wassermanns „Christian Wahnschaffe“, aber auch schon W. Speyer im „Fürstlichen Haus Herfurth“. Arthur Holitscher verlegt „Adela Bourkes Begegnung“ (1920) nach England, zeichnet mit erstaunlicher Treffsicherheit englische Menschen, englische Gesellschaft und das Stadtbild Londons, wendet endlich Mittel englischer Romane, die von einem geheimnisumhüllten Mord erzählen, so emsig an, daß sein Werk wie Übersetzung aus dem Englischen wirkt. Aber ähnlich wie Wassermann in „Christian Wahnschaffe“ holt er Sittliches und sittlichen Anteil des Menschen am Mitmenschen im Sinne neuster Bekenntnisdichtung heran. Das Spukhafte des Schauerromans soll in Albrecht Schaeffers „Josef Montfort“ (1918) neue künstlerische Fassung gewinnen. Der Nachtseite der Naturwissenschaft (so sagten die deutschen Romantiker einst) wendet sich das zu; bis zum Doppelgänger kehren alte romantische Vorstellungen wieder, zeitgemäß verknüpft mit Freuds Psychoanalyse.

Den Weg ins Barock gingen mit den Mitteln des Schauerromans viele weiter. Leonhard Frank wertete sogar Züge des Indianerromans erfolgreich ins Künstlerische um. Gustav Meyrink kleidete seinen „Golem" (1916) in einen Traum, um Gespensterhaftes zu den Wirkungen des Schauerromans hinzuzugewinnen. Nach allen Seiten wurden Breschen geschlagen in die Mauer, die in langjähriger Kunstübung weislich und vorsichtig um reine Erzählungsweise errichtet worden war. Die starke seelische Spannung, die dem Zeitalter eignete, soll diese Umstülpung ästhetischen Fühlens rechtfertigen. Das gilt auch von den geschichtlichen Romanen Enrika von Handel-Mazzettis.

Den geschichtlichen Roman hatte man nach den schlimmen Erfahrungen der siebziger Jahre fast ganz aus der höheren Dichtung verbannt. Er begann in der neuen erregten und aufpeitschenden Luft der Barockstimmung wieder aufzuleben. Jakob Wassermann hatte längst in dem Vorspiel der Gegenwartserzählung „Die Juden von Zirndorf" (1897), das von der Fürther Judengemeinde des 18. Jahrhunderts berichtet, eine Vergangenheit von heißerer Gefühlsstimmung herangeholt. Er schritt weiter zu geschichtlichem Roman. An dem Rätsel der Geschichte Frankens, das immer wieder nach dichterischer Lösung ruft, konnte Wassermann so wenig vorbeigehen wie Sophie Hoechstetter: an Kaspar Hauser. Sie schälte aus der Legende das Reinmenschliche heraus und lieh ihm ein neues, freierfundenes Gewand in ihrem „zeitlosen" Roman „Das Erdgesicht" (1918). Wassermann hielt sich in „Kaspar Hauser" (1908) enger an die Überlieferung und schuf die Geschichte eines kindlichen Menschen, der rein und unberührt in eine Welt der Entarteten tritt und durch sie seelisch zerstört wird. Wie das Leben in der Seele eines solchen Kindes sich spiegelt, wird vom Blickpunkt Kaspar Hausers dargetan, ein Stück Seelenforschung also geboten. Seelisch möchte Wassermann auch Alexander den Großen ausschöpfen, nicht auf dessen Höhe, sondern am Ende seiner Bahn. Das Zusammenbrechen eines Halbgotts, der sich unversehens dem Tode ausgeliefert weiß, wird in stimmungsgewaltige östliche Luft getaucht. Nahe kam Wassermanns „Alexander in Babylon" (1905) neusten Versuchen, das ungeheure Rätsel des Orients eindringlich fühlbar zu machen, ein Schritt auf dem Wege von Flauberts „Salammbô", der weit hinausführte über Konrad Ferdinand Meyer.

Max Ludwigs Erzählung „Der Kaiser" (1911) stellte Napoleon I. in den Mittelpunkt; die hoffnungsträchtige Stimmung der französischen Revolution braust wie Frühlingssturm durch die erste Hälfte der Dichtung.

Ricarda Huch eroberte sich eine neue Form geschichtlicher Dichtung, um dem Dreißigjährigen Kriege und seinem Gestaltenreichtum gerecht zu werden. Menschen der Barockzeit rief auch Enrika von Handel-Mazzetti, aber anders als Ricarda Huch, mit den wuchtigen, fast schreienden Mitteln des Barocks zu neuem Leben auf. Sie errang ihren ersten großen Erfolg 1906 mit dem Roman „Jesse und Maria". Eine ungeahnte Kunst leidenschaftlich bewegter Verlebendigung alter Zeiten schien sich aufzutun. Im selben Jahre bot der Wiener Dichter Felix Salten eine Novelle aus der Zeit Karls V.: „Herr Wenzel auf Rehberg". Sie verbindet die Technik K. F. Meyers mit kraftvollen Griffen H. v. Kleists, drängt mit Kleists Unwiderstehlichkeit zu einem tragischen Ende hin, ist indes viel geschlossener als die Erzählungen der Handel und kennt nicht ihre zitternde Bewegtheit. Düstere Barockstimmung herrscht in des Heidedichters Hermann Löns „Wehrwolf" (1910); er berichtet von der unbändigen Kraft der Bauern des Dreißigjährigen Kriegs. Alfred Henschke, der sich Klabund nennt, suchte in seinem Soldatenroman „Moreau" (1916) Wucht durch knappgeformte kurze Absätze zu erreichen. Tatsache drängt sich eng an Tatsache.

Walter von Molos vierteiliger Schillerroman (1912—16) versinnlichte hingegen die wilde Genialität des Sturms und Drangs durch eine starke seelische Spannung und durch eine schallkräftige Wortgebung, die verwandt sind mit den Kunstmitteln der Handel und in vollen Gegensatz treten zu der schlichtern, aber auch zahmern Haltung von Hermann Kurz' Roman „Schillers Heimatjahre". Molo steigerte die Bewegtheit seiner Darstellung noch in den beiden Romanen aus der Geschichte der Hohenzollern „Fridericus" (1918) und „Luise" (1919). Einen einzigen Tag aus dem Leben Friedrichs des Großen füllt Molo mit äußern und innern Vorgängen, die eine erschöpfende Spiegelung des Preußenkönigs geben sollen. Eine Schlacht bereitet sich vor, die eine gewisse Niederlage zu werden scheint; und es wird ein vollständiger Sieg. Spannung ist bis aufs letzte getrieben. Eine einzige bange Erwartung herrscht vom Anfang bis ans Ende in den Gestalten und in den Lesern des Romans. Und kraft solcher Spannung wird Friedrichs Seele gezwungen, ihre Tiefen auszumessen und sie zu offenbaren. Barockkunst ist da noch mehr als im Roman von Schillers Leben zu höchster Glut gesteigert. Die unglückliche Königin Luise wurde von Molo aus guten Gründen mit minder starken Wirkungsmitteln verlebendigt. Gewohnt, sich wuchtig zu geben, wird er hier mitunter etwas spielerisch.

In dem Stürmer und Dränger Schiller war noch viel von der seelischen Haltung des Dichters der „Lenore". G. A. Bürgers Liebe zu Molly und das Übermächtige dieser zerstörenden Leidenschaft mit Molos Barockmitteln zu einem Roman voll von Gefühlsdrang und von jäher Gegensätzlichkeit der Stimmungen zu machen, ist die Absicht von Julius Berstls „Überall Molly und Liebe" (1919). Mit Molo reiht Berstl sich den vielen an, die alle wissenschaftliche Darstellung des Lebens von Dichtern und Künstlern durch freies künstlerisches Nachgestalten überholen möchten. Wissenschaft, die impressionistisch das Werden einer Persönlichkeit verlebendigen wollte, mußte notwendigerweise solche Ergebnisse zeitigen. Sie hatte die Absicht, etwas, das einst Leben gewesen war, aus den überlieferten Zeugnissen dieses Lebens wieder zu Leben, nicht zu begrifflicher Erfassung werden zu lassen. Sie verzichtete zugleich auf die Hilfen, die dem Dichter zu Gebote stehen, wenn er Leben schaffen will, und beraubte sich dadurch der zweckdienlichsten Mittel, ihr Ziel zu erreichen. Dichtung, die, geschöpft aus den Quellen, das Werden eines Trägers vergangener Welt geistigen oder künstlerischen Schaffens berichtet, ist ebenso wie Molos Schiller die Chronik der Leidenschaft „Karl Stauffers Lebensgang" (1912) von Wilhelm Schäfer oder auch desselben Dichters jüngeres Buch „Der Lebensgang eines Menschenfreundes" (1915). Auch Schäfer tut den letzten Schritt, den zu tun der Wissenschafter nicht wagt: er durchdringt die überkommenen Einzelheiten mit der verknüpfenden und ergänzenden, mit der eigentliches Leben schaffenden Phantasie. Den Berner Maler Stauffer läßt Schäfer seinen Werde- und seinen Untergang selbst erzählen, bis zu dem Augenblick, in dem er freiwillig aus dem Leben schied. Schäfer setzt kein einziges deutendes Wort hinzu. Auf Molos spannungsreiche Bewegtheit geht Schäfer nicht aus. Bei ihm herrscht noch Gottfried Kellers gedämpfter Ton. Nicht einmal die Gegenwartsform, die in dem „Lebensgang eines Menschenfreundes" vom Anfang bis zum Ende festgehalten ist, dient einer Steigerung der Klangfarbe. Für Pestalozzi hätte das auch nicht getaugt. Weit eher gelangt durch das gleiche Mittel, dann aber auch durch Vorliebe für kurze Absätze Klara Hofers Roman „Alles Leben ist Raub" (1913) in die Nachbarschaft von Molos Barockgebärden. Wenn von Forschern dieser Roman als die beste Darstellung von Hebbels Leben gefeiert wird, so übersehen sie, daß er bloß die Persönlichkeit, nicht das dichterische Werk Hebbels, also dessen eigentliche Leistung vergegenwärtigen will, Aufgaben mithin absichtlich nicht löst, die der Wissenschaft, auch wenn sie eindrucksfroh das Begriffliche meidet, unerläßlich bleiben. Klara Hofers

„Bruder Martinus“ (1917) verharrt als dichterische Darstellung Luthers im Rahmen der Erzählungen, die den Geschichtschreiber ersetzen und überholen wollen. Gedämpfter ist der Ton als in dem Buch über Hebbel.

Innere und äußere Bewegung herrscht in Max Brods Buch aus der Barockzeit „Tycho Brahes Weg zu Gott“ (1916); die titanische Gewaltnatur Brahes verliert in dieser Färbung nichts von ihren königlichen Zügen. Brods Roman dient zugleich schon dem neuerwachten Bedürfnis nach geistigem Bekenntnis. R. M. Rilke hatte dem Prager Brod den Weg geebnet. Rilke selbst ließ seine „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ in der Gegenwart und in Dänemark spielen; sie zeichnen späte Abkömmlinge eines alten Heldengeschlechts, auf denen wie eine schwere Last alte spukhafte Familienüberlieferung und die seelische Überfeinerung von Verfallsmenschen ruht; sie vergegenwärtigen zugleich überzeugend ferne, kaum begreifliche Vergangenheit, ähnlich wie Romane von Anatol France, in Episoden; sie führen von der Eindruckskunst hinüber in die Gefilde des weltanschauungsdurstigen religiösen Geistes, der unserer jüngsten Zeit zum Erlebnis wird.

Vor Rilke ging E. G. Kolbenheyer denselben Weg in seinem Buch „Amor Dei“ (1908), das ausdrücklich als „Spinozaroman“ bezeichnet ist, und in „Meister Joachim Pausewang“ (1910), der in die Nähe des Görlitzer Schusters und Philosophus teutonicus Jacob Böhme führt. Beide Erzählungen gehören der Barockzeit an, melden von unbändigem Lebensdrang, aber auch von metaphysischen Träumen und eröffnen Tiefblicke in Seelen von religiöser Sehnsucht. Nur selbstverständlich ist, daß Kolbenheyer weiterschritt zur dichterischen Bewältigung einer Barocknatur, wie es Parazelsus war.

Der neue geschichtliche Roman entgeht den Gefahren, denen der Professorenroman der siebziger Jahre erlegen war, weil er den Anschein des Museumhaften meidet. Nicht von gelehrtem Wissen, sondern von innerer Anschauung wird er getragen. Den Absichten der Ausdruckskunst entspricht dabei die Kühnheit, mit der den Seelen von Menschen der Vergangenheit eine Wucht des Erlebens geliehen wird, die nur in der Phantasie des Dichters wurzelt. Mit überwältigender Kraft versetzen dank solchen Mitteln kleine geschichtliche Skizzen Albert Ehrensteins in die Vergangenheit entlegener Weltgegenden.

Das Entlegene wird heute vielfach wieder um seiner selbst willen aufgesucht. Neu erwacht die Lust am Exotischen, geweckt durch die rousseauische Sehnsucht der Gegenwart nach dem Naturhaften. Auch Alfred Döblins

Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“ (1916) entkeimt schöpferischer dichterischer Kraft, die nicht von der Wissenschaft ihre Mittel borgt. Es ist, als ob Chinesisches noch nie so echt gesehen worden wäre von einem Europäer. Allein wichtiger als das Treffen ist dem Dichter der sittliche Gehalt. Ein Abenteurer wird zum Volksführer und Leiter eines Massenaufstands gegen rohe Gewalt. Ein schlichtes sittliches Ideal ringt vergeblich gegen überstarke Macht und beweist seine Größe im Erliegen. Kasimir Edschmids „Bezwinger“ in dem Band „Timur“ ist ekstatischeres dichterisches Gesicht, das in rastloser Steigerung Ungeheures auftürmt wie ein Fiebertraum. Mit gedämpftern Tönen, aber immer noch mit üppiger Farbenpracht arbeitet Norbert Jacques in seiner Robinsonade aus der Gegenwart „Piraths Insel“ (1917); sie strebt bewußt hinaus über die stoffverwandten Niedlichkeiten des Dänen Laurids Bruun. Wieviel von dem Rousseauismus der Gegenwart in Jacques steckt, dessen Robinsonade einem deutschen Kulturmenschen auf einsamer Insel im Stillen Ozean ein starkes, aber kurzes und frühverlorenes Glück schenkt, bezeugt Jacques' „Landmann Hal“ (1919): aus der schwererkrankten Welt des großen Kriegs flüchtet ein Geistesmensch sich in das Dasein des Landmanns. Jacques scheint eigenes Leben hier abzuzeichnen; er setzt dem rousseauischen Drang seiner Berufsgenossen rechte und wirklich erlösende Ziele.

Max Dauthendey war schon am Ende des ersten Jahrzehnts des Jahrhunderts nach dem japanischen Osten gewandert und hatte dessen Farbenreichtum, aber auch die Sonderwege japanischer Seelen in kleineren Erzählungen kunstvoll wiedergegeben. Er wirkte echter noch als der französische Seeoffizier, der unter dem Decknamen Pierre Loti am Ende des 19. Jahrhunderts das Land der Chrysanthemen zum Boden seiner Erdichtungen machte. Vielleicht hatte Dauthendey von dem Dänen J. V. Jensen gelernt, dem Osten seine heimlichsten Laute abzuhorchen. Der Osten verklärt sich noch mehr in den Spiegelungen, die ihm erstehen in Robert Michels „Häusern an der Dzamija“ und in Armin T. Wegners tagebuchartiger Brieffolge „Der Weg ohne Heimkehr“ (1919). Auch das sind Früchte des Rousseauismus. Wegners Buch zählt schon zu den Zeugnissen, die von Deutschen unter dem Eindruck des Weltkriegs gegen alles Kriegführen abgegeben wurden.

Als Tatsache der Vergangenheit meldete sich in neuerer deutscher Erzählung auch der Krieg wieder an. Es wäre sonderbar gewesen, wenn der Roman die Stimmung der bevorstehenden Jahrhundertfeier der

Befreiungskriege sich hätte entgehen lassen. Schon 1911 stand Walter Bloems „Eisernes Jahr" bereit, dem breiten Lesepublikum Krieg und Kriegsgeschrei von 1870 in fesselnder Gestalt vorzuführen. Zwei Fortsetzungen folgten. Bloems leichtbeschwingte Erzählungskunst ist viel zu geschickt, als daß sie sich die impressionistische Art der Schlachtenschilderung, den Kunstgriff des „Jörn Uhl" entgehen ließe: nur was dem einzelnen von dem ganzen Schlachtvorgang zum Bewußtsein kommt, wird dargestellt, dies aber auch um so wirkungsvoller ausgeschöpft.

Die Zeit der Schlacht von Leipzig ist Gegenstand von Kurt Martens' Roman „Deutschland marschiert" (1913). Mit andern Mitteln als einst die François in „Frau Erdmuthens Zwillingssöhnen" zeichnet Martens ein Bild Sachsens im Befreiungskrieg. Theodor Körners Geschick ragt so stark herein und mit ihm das geistige Dresden der Zeit, daß ein Gegenstück zu „Schillers Heimatjahren" von Hermann Kurz ersteht.

Auf nächster Stufe wurde nicht vergangener, sondern künftiger Krieg in die Form des Romans gebracht. Daß eine schwere Entscheidung nahe, war ja nicht zu verkennen. Die Beklemmung, mit der diesem nahenden Ringen der Deutsche entgegensah, war längst dichterisch ausgesprochen worden. Max Ludwig erdichtete unmittelbar vor dem Kriege die künftige Welt der Schlachten in seinem Roman „Die Sieger" (1914), dem „Das Reich" vorangegangen war. Die kommende Wirklichkeit aufs Haar zu treffen, konnte von vornherein nicht Aufgabe Ludwigs sein. Um so mehr überrascht, wieviele von den Fragen, die der Weltkrieg aufwarf, von Ludwig vorgeahnt wurden. Phantastischer berichtete René Schickeles grotesker Roman „Benkal, der Frauentröster" (1914) von einem künftigen europäischen Krieg. Die menschliche wie die künstlerische Art Ludwigs kennzeichnet sich in den beiden Romanen durch Verzicht auf den Lieblingsgegenstand aller Eindrucksdichtung, auf seelenergründende Beleuchtung des Verhältnisses von Mann und Weib, besonders in der Liebe. Es sind Männerromane, ganz ausgefüllt von der Schwere der politischen Fragen, die in ihnen aufgeworfen und beantwortet werden.

Dann kam der August 1914. Nicht so maßlos fruchtbar wie die Lyrik erwies sich die Erzählung. Immerhin hatten recht viele von den gewaltigen Vorgängen an der Front zu berichten. Übervorsichtig und mit wenig Neigung zu Lob oder Anerkennung begegnete man den Schützengrabengeschichten, wie man sie taufte. Bekannte und neue Namen waren beteiligt. Sie verschwiegen nicht das Entsetzliche, das sich abspielte, entgingen indes

nicht immer der Gefahr, die Dinge im deutschen Sinn schöner zu färben. Ungeheure Leistungen wurden dadurch etwas verkleinlicht. Allmählich nur begann die Erzählung kühn und rückhaltlos der Wahrheit ins Gesicht zu blicken. Als einer der ersten wagte das Hermann Kesser in der Monologerzählung „Unteroffizier Hartmann" (1915). Auch Heinrich Eduard Jacobs „Reise durch den Belgischen Krieg" (1915) wagt schon tiefereindringende Blicke und möchte den Ereignissen ihren letzten Sinn abfragen.

Was sich zu Kriegsbeginn daheim abspielte, wurde von echten Künstlern, wie etwa von Eduard Keyserling, seelisch ausgeschöpft. Der schwäbische Heimatdichter Peter Dörfler schrieb seinen „Weltkrieg im schwäbischen Himmelreich" (1915). Vielfach ließen Erzähler ihre Romane, die im August 1914 dem Abschluß nahe waren, in den Krieg münden. Sie mieden nicht den Anschein eines Verlegenheits- und Gelegenheitsausgangs. Bahrs „Himmelfahrt" (1916), Hermann Kessers Roman „Die Stunde des Martin Jochner" (1917), „Die Armen" von Heinrich Mann (1917), auch Sophie Hoechstetters „Heimat" (1916), Felix Hollaenders „Briefe des Fräulein Brandt" (1918), Auguste Hauschners „Siedelung" (1918) und Emil Sinclairs „Demian" (1919) bewiesen, daß noch künstlerisch gemeinte Leistungen den Krieg zum Löser seelischer Konflikte machen. Nur ganz selbstverständlich ist, daß Rudolf Herzog den Roman „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" (1917) bis in den Weltkrieg hineinleitet. Die Geschichte des größten deutschen Gußstahlwerks, die unter leichter Verhüllung hier von Herzog erzählt wird, konnte einen andern Abschluß gar nicht finden.

Stofflichen Zuwachs brachten die neuen Seelenlagen, die der Krieg bedingte, brachten auch tragische Gegensätze, die sich im Leben des Menschen aus nur mittelbarer Berührung mit dem Krieg ergaben. Sophie Hoechstetters „Letzte Flamme" (1918) beobachtete eigenartigere Seelenerlebnisse und Seelenkämpfe der Frau als Klara Viebigs „Mütter und Söhne" (1917—20).

Die starke Wandlung, die an der lyrischen Kriegsdichtung zu beobachten ist, kam auch in der Erzählung zum Durchbruch. Ältere Dichter huldigten dem Großen, Erweckenden und Versittlichenden des Kriegs. Die Jugend betonte immer entschiedener das Grausige und Zerstörende, trat immer eifervoller auf die Seite der Kriegsgegner und rief nach einer neuen Weltanschauung, die dem Krieg Recht und Raum nähme. Am schroffsten und einseitigsten verfocht diesen Standpunkt Leonhard Franks Buch „Der Mensch ist gut" (1918). Andere, wie Sternheim, nahmen in grotesker Darstellung die gleiche Ansicht auf, wirkten indes nicht minder verletzend

auf die Menschen, die voll heißen Danks die Großtaten der deutschen Krieger anstaunten. Felix Hollaenders „Fräulein Brandt“ und Arthur Holitschers „Bruder Wurm“ (1918) erzählten von dem Leid, das dem Anwalt der Weltversöhnung mitten in einer Zeit der Kriegsrufe ersteht.

Der verwandelten Stimmung entsprachen nicht länger die Kriegserzählungen des Weltkrieganfangs, die nur Aufruf zu mannhafter Tat in den schauervollen Begebnissen des Frontkampfs sehen wollten. Wie es eigentlich zuging, buchte schon 1915 der Schweizer Adolf Saager in der Erzählung „Unser Feind der Krieg“, die erst 1918 erschien. Ihm kam der federgewandte Edward Stilgebauer zuvor, der, in Frankfurt am Main geboren, längst in der Schweiz gelebt und gewirkt hatte, während des Weltkriegs als Gegner der Deutschen und als Anwalt ihrer Feinde ausgerufen wurde, in seinem „Inferno“ indes nur der Wahrheit gedient haben wollte.

Kein Deutscher, der Franzose Henri Barbusse errang den Ruhm, die bedeutendste literarische Schöpfung hervorgebracht zu haben, die der Krieg zeitigte, das Buch „Le feu“ (1916). Er erzählte, was er selbst erlebte im engen Umkreis der Korporalschaft, der er zugeteilt war, unter Menschen aus niedriger gesellschaftlicher Schicht der einzige geistig Gerichtete und Geschulte, unter bloßen Instinktnaturen der einzige Nachdenker, doch darum nicht weniger in jedem Gefühl aufs festeste mit seinen Gefährten verschmolzen. Die eingehendste Zeichnung eines scharfumschriebenen Stückes Welt erstand, wie sie nur jemals von Zola verlangt worden war, ganz in Zolas Sinne keine romanhafte Erfindung, sondern die umfängliche, Zug für Zug aus der Wirklichkeit geschöpfte Abzeichnung menschlicher Lagen und Stimmungen. Objektiv und unpersönlich und dennoch eine flammende Anklageschrift, vor allem dank dem Nachweis des Elends und aufgezwungenen Stumpfsinns der Frontsoldaten im Schützengrabenkrieg, einer Verrohung, die freilich zuletzt umschlägt in echteste Menschlichkeit. Befreit von den Vorurteilen, mit denen sie, von unduldsamen Kampfrufern aufgestachelt, in den Krieg gegangen waren, erkennen die Franzosen der Korporalschaft Barbusses, daß die Boches, die von ihnen gleichmütig hingemordet wurden, Menschen seien wie sie selbst. Krieg aber zwischen Massen von gleichen Menschen dürfe nicht länger herrschen. Diese Lehre drängt sich ihnen auf.

Der Ungar Andreas Latzko verrät in seinen Skizzen „Menschen im Krieg“ (1918) mehr spottsüchtige Angriffslust. Höhnisch zeichnet er den Feldherrn, der fern vom Schuß mit Behagen ein Dasein genießt, wie es

ihm zur Friedenszeit nie zugänglich gewesen wäre, und sich sonnt in einem Ruhme, der erkauft ist um zahllose junge und hoffnungsvolle Menschenleben. Die Todwunden und ihr entsetzliches Ende, die Krüppel, die der Krieg entläßt in ein Dasein des Elends und der Mißachtung, stehen bei Latzko in der Mitte wirkungsreich gezimmerter, auf starke Schlußeindrücke angelegter erfundener Geschichten.

Mit heiligem Ernst und aus schwerer Erbitterung heraus schrieb der österreichische Hauptmann Rudolf Jeremias Kreutz als Kriegsgefangener in Sibirien den Roman „Die große Phrase", der zuerst in dänischer Sprache erschien, dann in der deutschen Urschrift. Auch er enthüllt den Krieg, wie ihn der Infantrist erlebt, den seine Führer in den Tod senden. Er bewundert die heroischen Opfer. Er klagt als Lüge an, was jahrhundertelang Völker wie Tiere opfert. Er erzählt, wie er selbst, der pflichttreu in den Krieg gegangen war, zu entgegengesetzten Anschauungen getrieben wurde.

Erschütternder als die Seelenwandlung des österreichischen Offiziers wirkt die Tragik, die sich in Fritz von Unruhs „Opfergang" auftut. Das Büchlein war im Sommer 1916 abgeschlossen; es entstammte unmittelbar dem vergeblichen Ansturm der Deutschen gegen Verdun. Es kam erst im Winter 1918 auf 19 heraus, lange nach Unruhs jüngerer Kriegsdichtung, dem Drama „Ein Geschlecht". Getragen wird es von dem seelischen Schwung Unruhs. Auf letzte Echtheit der Nachzeichnung verzichtet der Dichter, der, noch unter dem Druck des Erlebten, schon künstlerische Entfernung zwischen seiner Darstellung und der Wirklichkeit sucht und mit der Kraft des Menschenschöpfers Gestalten formt, die aus seinem Lebensgefühl geboren sind. Das Beste, das an Opferbereitschaft und an ehrlichem Willen, sich und die Welt zu erneuen und zu erlösen, in einem Offizier des preußischen Heeres bestand, aber auch echtmenschliches Bangen für sich und für die andern, Not und Aufschwung der Seele ist hier hineingedacht und hineingefühlt in den Führer wie in den gemeinen Mann. Die Kompanie, die zum Sturm auf Verdun bestimmt ist, bleibt vom ersten bis zum letzten Mann, trotz allen starkbetonten persönlichen Eigenheiten des einzelnen, ein geschlossenes Ganzes in ihrer Gesinnung. Aber diese Schar von Edelmenschen, deren Galgenhumor noch einen großen Zug hat, wird allmählich aufgerieben in einem Kampf, der hoffnungsvoll einsetzt und bald zu immer geringeren Erfolgen und zu einem schließlichen Mißerfolg führt. Das Opfer, das dargebracht wird, bleibt in jedem Sinn ergebnislos. Am wenigsten begriffen wird es daheim, wo man nur auf gedanken- und seelenarmes Vergnügen aus ist und für die

Erfolglosen nur bedauerndes Lächeln oder gar Tadel übrighat. Die Notwendigkeit einer Erneuerung der Welt, die Überzeugung, die Unruhs Krieger beseelt, der sie ihr Leben hingeben, ohne dem hohen Ziel auch nur von ferne nahezukommen, ergibt sich aus dem Schlusse des „Opfergangs", freilich in ganz anderm Sinn, als die Helden der Sturmkompanie gehofft hatten. Von hier eröffnet sich der Weg zu Unruhs Drama „Ein Geschlecht".

Inzwischen ist der Erzählung volle Absage an das Deutschland, das den Weltkrieg führte, noch selbstverständlicher geworden. Paul Rudolf Löffler verfolgt in der zweiten Hälfte seines Romans „Gerd Kasper der Wandersmann" (1920) den Weg vom Kriegsbeginn bis zum Zusammenbruch und hält unerbittliches Gericht über alle, die er für schuldig befindet. Der Schieber bleibt unvergessen; ihn zeichnet auch schon mehrfach neue Unterhaltungserzählung.

Die neuen Kriegsdichtungen sind nicht bloß Anklagen gegen den sogenannten deutschen Militarismus. In ihnen tönt nach, was Romain Rolland gegen das Wesen des Deutschen neuster Zeit einwendet, was nicht nur von ihm, auch von deutschen Dichtern gegen deutschen Scheinidealismus vorgebracht worden war. Gerhard Ouckama Knoop verharrte noch bei ironischer Abwehr. Hermann Burtes „Wiltfeber" war kurz vor dem Weltkrieg zu unbedingtester Ablehnung des Deutschen gelangt, wie er in Amt und Würden, auf der Kanzel und auf dem Katheder, in politischer Versammlung wie beim Turnerfest anzutreffen ist. Rudolf Huch nahm schon seit 1905 mit Ernst und mit Humor armseliges Strebertum, das unter dem Deckmantel gesellschaftlicher Fehlerlosigkeit sich durchsetzen möchte, nicht wie eine Ausnahmeerscheinung, sondern als das Gebräuchliche aufs Korn. Der höhere Beamte kam bald in so übles Licht wie der schlimme Amtmann in den Familienstücken Ifflands und seiner Mitbewerber. Manns „Untertan" hatte nur noch groteske Übersteigerung solchen spottlustigen Abbildern deutscher Stützen von Thron und Altar zuzufügen. Voller Ernst trägt die Zeitkritik der Romane Max Ludwigs, auch des Kolonialromans „Der Statthalter", der gleichfalls aus der Vorkriegszeit stammt, aber erst 1920 erschien. Er wirkt heute wie symbolische Vorwegnahme größerer und für Deutschland noch gefährlicherer Ereignisse. Auch im „Statthalter" erfüllt Ludwig den Wunsch allerneuster Dichtung, Liebesgeschichte dem Roman fernzuhalten.

Tatsächlich erklangen in der bessern Romandichtung Anklageworte, gerichtet gegen deutsche Gesinnung und gegen deren fühlbaren Abstieg, seit dem Frühnaturalismus immer wieder. Dichter wie Cäsar Flaischlen sahen

von vornherein ab von einem sittlichen Relativismus und werteten. Sein „Jost Seyfried“ kehrt sich nicht nur gegen dichterische Bräuche der Zeit, auch gegen Erscheinungen des Lebens. Nicht einmal die Heimatdichtung nahm alles, was sie an heimischen Zuständen vorzuführen hatte, ohne jede Einschränkung und mit voller Zustimmung hin. Allerdings mußte der Leser die Meinung des Dichters aus dem Ganzen des Werks erschließen, weil ja Objektivität Gesetz war und keine ausdrückliche Stellungnahme gestattete. Die Mehrzahl der Heimatdichtungen begnügte sich freilich mit stillem, seltener mit lautem Einspruch gegen die Großstadt, besonders gegen Berlin. Im übrigen fand sie gern die heimischen Zustände einwandfrei oder wand ihnen Kränze. Satte Freude an einer seelischen und sittlichen Haltung, die eine recht bescheidene Höhe der Gesinnung und Lebensführung verriet, ist besonders an Rudolf Herzogs Romanen aus der Rheingegend zu beobachten. Wer angesichts solcher Verhältnisse von geringer geistiger und seelischer Kultur des Deutschen sprach, war schwer zu widerlegen. Beträchtliche Ansprüche an den Geist ihrer Menschen erhob die ganze Romandichtung der Zeit nicht oft. Heinrich Mann bleibt mit den Gesprächen seiner „Herzogin von Assy“ ein rühmenswerter Ausnahmefall und einer der wenigen, die sich mit dem geistigen Schwung der neuern Franzosen und Italiener messen konnten.

Im Weltkrieg erwachte zuletzt ein unstillbares Bedürfnis der Selbstanklage. Der Roman blieb von solchen Absichten nicht unberührt. Sogar das Bewußtsein, daß etwas wie ein Weltuntergang sich vorbereite, drängte sich auf. Vorläufig fand unter den Erzählungen, die solche Blicke in die Zukunft wagten, Meyrinks „Grünes Gesicht“ (1916), ein Versuch, den „Golem“ zu übertrumpfen, die weiteste Verbreitung.

Mahnende und aufrufende Propheten betätigen sich heute im Roman allenthalben. Die neue Rolle steht nicht jedem zu Gesichte. Wer vor kurzem noch die Miene eines witzigen Spötters wahrte, muß gefaßt sein, daß man ihm den Prophetenberuf nicht glaubt. Doch die Richtung ist eröffnet, in der dem Roman das Absehen der Eindrücke und Abhorchen der Stimmungen abgewöhnt und geistiges Gestalten aus dem Innern nahegelegt wird. Ob die übermäßigen Spannungen des Barocks unumgängliche Zutat bleiben, ist vorläufig noch abzuwarten.

Neue Erzählungsform

Viele von den zuletzt angeführten Erzählungen sind Übergangserscheinungen. Die Grenze zu ziehen, die hier Ausdrucks- und Eindrucks-

kunst scheidet, ist ungemein schwierig. Darf selbst Hermann Kesser mit den Dichtungen, die er vor seinem „Martin Jochner" veröffentlichte, schon zum Expressionismus gezählt werden? Sein „Lukas Langkofler" (1912), eine der glanzvollsten Leistungen neuster geschichtlicher Erzählung, muß neben den vielfach stoffverwandten „Wenzel auf Rehberg" Saltens gelegt werden, wenn das Neue herausgefühlt werden soll: der leidenschaftliche Puls, die Schaffung eines Zwangszustands, der notwendig zum Untergang führt, die Fähigkeit, eine ungewöhnliche Lage zu fast unerträglicher Spannung zu verdichten, das Verzichten auf psychologische Deutung. Volle Herrschaft über die Mittel der Ausdruckskunst in Gehalt wie in Gestalt erreichte Kessers „Peitsche", die schon 1917 abgefaßt wurde. Das ist Anklage gegen Unterdrückung des Menschen, Aufruf zu Befreiung aus den Banden einer herzlos versklavenden Welt, zurückverlegt in spätes Altertum, aber nachfühlbar einer Gegenwart von verwandter Artung; die drängende Wucht und das Jähe der Wortkunst der Ausdrucksdichtung hat sich hier ebenso durchgesetzt.

Die „Peitsche" ist Erzählung von wenigen Bogen. Die Novelle ist überhaupt berufen, der erzählenden Ausdruckskunst ungebundener Rede den Weg zu bahnen. Sie erträgt leichter und macht dank geringerm Umfang erträglicher die maßlose innere seelische Anspannung, nach der die Ausdruckskunst verlangt. Sie war schon seit langem bemüht, von dem lässigern Gehaben des Romans der deutschen Eindruckskunst emporzusteigen zu geschlossenerer Form und zu kräftiger spürbarer Gestaltung. Werke, die dem Lebensgefühl der Jüngsten so durchaus entsprachen wie Leonhard Franks „Der Mensch ist gut", ballten ihren Einspruch gegen die Umwelt und ihren Ruf nach reinerm Menschentum in die knappe Form der Novelle.

Arnold Zweig verweilt noch bei Ausschöpfung ungewöhnlicher seelischer Lagen und bei Menschen, die ihr geistiges Sonderleben haben. Das Chaotische der Ausdrucksdichter ist seiner Kunst der zarten Striche fremd. Sein „Bennarône" (1918) weiß noch nichts von der Eile neuster Erzählung. Desto fester ist ein einheitlicher und eigener Ton durchgeführt. Zweigs formende Kunst wagte schon in den „Novellen um Claudia" etwas Ungewohntes: wie schon die Überschrift verrät, löste Zweig einen Roman in Novellen auf, die einen einzigen Vorgang von verschiedenen Blickpunkten darstellen, ihn sich spiegeln lassen bald in einem, bald in einem andern der Nächstbeteiligten. Ein Versuch, dem Roman aus der Novelle neue Formmöglichkeiten zu erobern. Er ließ zu, diesen Menschen eine stärkere innere Bewegtheit zu geben, als der Eindruckskunst entsprach.

Heinrich Eduard Jacob, jetzt ein erzählender Vertreter neuer Stellung zur Welt, erreichte in den Novellen des Bandes „Das Leichenbegängnis der Gemma Ebria“ (1912) die unerbittliche Einheitlichkeit reinerzählenden Stils, wahrte sich zugleich die Freiheit, Abschattung zwischen den Erzählungen walten zu lassen und jedem Stoff eine besondere Ausdrucksform zu geben. Stärkere innere Glut herrscht da als in Will Vespers nachdenklichen, tragisch getönten, aber gleich einheitlich gestalteten „Traumgewalten“ (1920). Grethe Auer verzichtet ebenso auf das Chaotische und tönt die beiden Novellen, die unter der Überschrift „Gabrielens Spitzen“ (1919) auftraten, innerhalb einer Erzählungsweise, die sich an den großen Schweizern gebildet hat, ab nach dem gegensätzlichen Wesen der zwei grundverschiedenen, von ihr erschlossenen Frauenseelen. Herber wirkt die Wortkunst Jacobs und Vespers. Aber Zusammenhänge, die zwischen der Novelle Gottfried Kellers und Konrad Ferdinand Meyers einerseits und der Erzählung unserer Tage immer noch bestehen, enthüllen sich, wenn von Grethe Auer weitergeschritten wird zu Vesper und Jacob.

Stoffe, die nicht weitabliegen von Keller, bergen sich in Hans Francks „Pentagramm der Liebe“ (1918). Fünf Novellen, wechselnd in der Gestalt des Berichts und im Stil der Erzählung, erschließen ungewöhnliche seelische Begebnisse und meiden die Erlebnisschicht, aus der die Seelendeuter der Eindruckskunst immer wieder neue Offenbarungen holten. Nicht nur der Zeit und dem Ort nach sind diese seelischen Sonderfälle aus der Ferne geholt, zuweilen mit tüftelnder Errechnung, immer erfüllt von überwältigendem seelischem Drang. Noch unbedingter verrät Hans Kysers Erzählungsreihe „Das Aprikosenbäumchen“ (1920) den Reichtum des Ungemeinen, der neben den Wegen der Eindruckskunst liegt. Kyser, der als Berichterstatter im Weltkrieg von Front zu Front ging, gewann staunend Einblick in Lagen und Entscheidungen, die an die Grenzen des verstandesmäßig Begreiflichen gehen, sie zuweilen überschreiten. Wucht des Erlebens, wie Ausdruckskunst sie sucht, ist in den Menschen dieser Berichte vom Seltsamen erreicht. Doch ruhig und gedämpft, strengsachlicher Bericht ist ihre künstlerische Gestalt.

Der Ausdruckskunst noch gerechter werden die kurzen Erzählungen A. Wolfensteins „Der Lebendige“ (1918) und Alfred Lemms Sammlung „Mord“ (1918). Wolfenstein deutet Gesichte seelischer Ereignisse an, deren leidenschaftliches Wühlen vom Verstand nicht ganz ins Begriffliche umgesetzt werden kann, dafür desto stärkern Nachklang weckt. Lemm wirkt gelegentlich in der Darstellung bewegter Massenvorgänge wie Zeichner der Ausdrucks-

kunst. Traumhaft enthüllt sich in Rudolf Leonhards „Beate und der große Pan“ (1918) tiefes, brünstiges Sehnen nach Einswerden mit der Natur: wie wenn eine Mädchenseele sich auflösen wollte in nächtliche Landschaft und aufgehen in ihr. Wie ein Traum wirkt auch Walter Rheiners „Kokain“ (1918), aber fieberhafter, bedrückender; der Zusammenbruch eines kokainsüchtigen wird bis zum Selbstmord mit der Stimmungsgewalt der barocken Gesichte Georg Heyms und mit der Eindringlichkeit eines persönlichen Erlebnisses versinnlicht.

Am folgerichtigsten entwickelte Kasimir Edschmid die Novelle der Ausdruckskunst, schon von der Sammlung „Die sechs Mündungen“ (1915) zu der Sammlung „Timur“ (1916). Steil — um ein Lieblingswort der Neusten zu gebrauchen — geht es dort bereits im „Lazo“ empor, von Tatsache zu Tatsache. Aber jede Tatsache ist erfüllt von Leben. Seelisches wird nicht beschrieben, sondern klingt mit im bewegten Wort des Berichts. Solche Kunst des Mitklingenlassens steigert sich in spätern Versuchen dergestalt, daß die letzten Tiefen einer Seele ausgeschöpft scheinen, während immer nur von Vorgängen und Taten die Rede ist. Der Schritt wird rascher, das Zusammendrängen gibt Geschehnissen wie Menschen überwältigende seelische Kraft. Edschmids François Villon zeichnet sich ab durch die jähen Wendungen in seinem Erleben. Edschmids Timur spiegelt sich in dem Jagen seiner Entschlüsse, in den knappen Gebärden, mit denen er ungeheure Menschenmassen hin- und herschleudert, die Welt sich zu unterwerfen. Nicht der gedankliche Gehalt des Worts oder Satzes, sondern der Griff, mit dem ein Satz neben den andern gestellt ist, macht das Gewaltige der Weltbezwingerpersönlichkeit fühlbar.

Glückt es der Novelle, von Eindruckskunst zu Ausdruckskunst entscheidend sich zu steigern, so wird schon wegen der Stoffmenge dem Roman Gleiches beträchtlich schwerer. Er haftet stärker an dem Boden der Wirklichkeit und widerstrebt daher dem Schwung des Expressionismus. Noch wenn er den geistigen Absichten der Jüngsten Raum gewährt, bleibt immer viel mehr übrig von der künstlerischen Art der Eindruckserzählung als in Novellen, die nicht unbedingt Ausdruckskunst sind. Wirklich scheint der Roman vorläufig, sieht man ab von ganz wenigen Ausnahmen, nur Übergangsschöpfung leisten zu können.

Bemerkenswert ist, wie stark sich neue Gedanken und neues Lebensgefühl auch in diesen Übergangserscheinungen durchsetzen. Der sittliche Standpunkt der Eindrucksdichtung wird verlassen. Bruno Franks „Fürstin“

(1915) erzählt von einem Menschen, dem sich die Welt verlockend auftut, der nur zuzugreifen braucht und dennoch in die stille Enge eines Daseins flüchtet, das ihm gestattet, Tieren ein wohltätiger Hüter zu sein. Ein menschliches Ziel im Sinn des heiligen Franziskus, liebevoller Dienst, geleistet der Kreatur. Wassermanns „Christian Wahnschaffe" wagt sich vollends an die Aufgabe, eine Seele von heute nacherleben zu lassen, was der heilige Franziskus in seiner Zeit erfahren und getan hat. Das liegt im Gefühl unserer Zeit. Georg Kaisers Dramen spüren Lieblingswünschen der Gegenwart viel zu sorgsam nach, als daß sie sich diesen Gegenstand entgehen ließen. Es ist eine der Betätigungen des mitleidigen, menschenbeglückenden Zuges der Jüngsten. Aber schon die Ausführlichkeit der Darstellung äußerer Lebensvorgänge in „Christian Wahnschaffe", die Menge der erbrachten Einzelzüge, das Aufgebot von Menschen, unter denen Wahnschaffe lebt, die auf Treffen angelegte Vergegenwärtigung der Lebewelt, in der sich die Anfänge, und der Welt der Armen und der Verbrecher, in der sich die späteren Erlebnisse abspielen: all das gehört noch der Erzählungskunst Zolas und seiner Nachfolger an. Langsam und auf Umwegen, in einem Nacheinander, das an Ricarda Huchs „Großen Krieg" gemahnt und hier wie dort bedingt ist durch die Menge der vorgeführten Menschen, schiebt sich der Roman Wassermanns vorwärts: von einer Gruppe geht es zur andern weiter, umfangreiche Episoden führen auf langen Strecken völlig ab von der Hauptgestalt. Freilich entspricht der plötzliche Übergang aus einer Gruppe in die andere auch den Erzählerbräuchen von Schauerdichtungen der Schule Eugen Sues. Und wie ein rechter Schauerroman wird „Christian Wahnschaffe" zuletzt zur Geschichte der allmählichen Aufdeckung eines schweren Verbrechens. Allein in starkem Gegensatz zum Verbrecherroman gilt es hier nicht, einen Mörder dem Gericht auszuliefern, sondern auch an dem Unmenschen will Christian seine Macht, Menschen seelisch zu läutern, erlösend betätigen; oder, wie er selbst nur andeutend und unfähig, sein seelisches Bedürfnis begrifflich zu umschreiben, es nennt: er will wie immer von Mensch zu Mensch gehen, um jeden aufzusperren und das Leiden herausnehmen wie die Eingeweide aus einem Huhn. Christian ist ja kein durchgeistigter Denker, ist nicht einmal ein bewußter Former seines Lebens. Ein Innerliches treibt ihn zu Entscheidungen weiter. Es gibt ihm nicht den ekstatischen Schwung, der in Menschen der Ausdruckskunst besteht. Und wie in Christian, so ist auch in der ganzen Erzählungsform des Romans nichts von dem Jähen und Umstürzenden der Ausdrucksdichtung. Vom Schauerroman entfernt sich wieder Wassermanns Werk durch

solche Dämpfung. Endlich nimmt relativistisch Wassermann gleichmäßigen Anteil an allen seinen Menschen. Nur leise Ironie läßt sich ab und zu spüren. Von der unbedingten Parteinahme der Neusten für den einen und gegen den andern ist noch nichts zu beobachten.

Dennoch macht sich die Verwandtschaft „Christian Wahnschaffes" mit dem Lebensgefühl der Jüngsten sofort bemerklich, wenn er neben Albrecht Schaeffers „Josef Montfort" tritt. Den Sohn aus reichstem Haus, der, genießend und in Liebeshändel verstrickt, die Welt durchzieht, diesen Abenteurer im Kraftwagen und Abkömmling der alten Abenteurergeschichte, die ihren Helden noch nicht Einkommen und Lebensführung eines mehrfachen Millionärs zugestand, lieben Dichter von heute. Selbst Edschmids „Achatne Kugeln" (1920) können, bewußt neuernd, dem Bedürfnis nach reichbewegtem epischem Inhalt zu genügen, nur ein weibliches Gegenstück zu Christian Wahnschaffe gestalten. Allein Josef Montfort denkt nicht an eine Bekehrung, die aus Genußleben hinüberleitet in Selbstaufopferung für die Armen, Bedrückten, Kranken. Mit Dostojewski verbindet nichts Schaeffers Roman, desto mehr die Bücher Wassermanns und Edschmids. Aber auch den ganz neuartigen Roman „Trieb" (1919) von Curt Corrinth: entwickelt sich doch ein deutscher Abenteurer, dessen Jugend von sinnlichem Genießen überschwillt, nicht nur zum dienenden Genossen der Unterdrückten, auch noch zum Kampfgenossen aufrührerischer Russen im Ringen mit der Übermacht des Zarentums. Zergliederung seelischer Vorgänge wird allerdings auf dem Wege von Wahnschaffe und Montfort zu Corrinth immer bewußter aufgegeben.

Immer noch viel seelisches Werden kommt zu Wort in Hofmannsthals Erzählung „Die Frau ohne Schatten" (1919). Aber für die Macht, mit der sich jetzt das neue Glaubensbekenntnis der Ausdruckskunst selbst bei Dichtern von ganz anderer Haltung durchsetzt, spricht auch dieses kunstvoll gestaltete, an Goethe und Novalis geschulte Märchen. Hofmannsthal, sonst fast durchaus sittlicher Relativist, verficht diesmal ein sittliches Gebot, leitet Menschen, die vom Schlichtmenschlichen sich abkehren, zurück zu uralter Allgemeinmenschlichkeit, unterwirft Eigenwillige dem Gesetz, das für den Menschen schlechthin gilt, sucht also den Menschen auch wieder loszulösen von dem vielen, was sich bedingend und bestimmend ihm angeheftet hat, und ihn nicht zum Übermenschen von eigener Gesetzlichkeit, sondern wieder ganz nur zum Menschen zu machen. Das Sittliche steht, gekleidet in das Gleichnisgewand des Märchens, derart im Vordergrund, daß Psychologisches, obwohl es sich geltend macht, neben ihm an zweite Stelle rückt.

Die Psychologie der Dichtung von gestern wird ja von der Ausdruckskunst, wird etwa von Edschmid grundsätzlich abgelehnt. Von seelischen Vorgängen ist natürlich trotzdem viel auch bei Edschmid, bei Sternheim, bei den „Aeternisten" Karl Einstein oder Franz Jung die Rede. Allein psychologische Deutung wird nicht versucht. Auch läßt sich nicht so klar wie in Leonhard Franks „Ursache" (1915) Sigmund Freud und dessen Nachfolge als Voraussetzung erkennen. Ekstatisch gesteigert, weist die Seele ihr Spiel, aber sie erhebt nicht Anspruch auf logische Erklärung. Weit mehr die äußere Gestaltung des seelischen Vorgangs, die Gebärde, durch die er sich versinnlicht, kommt zur Darstellung. Dabei blitzt das Tatsächliche nur hie und da rasch auf, um rasch zu verschwinden.

Doch den Schein, ein seelisches Werden Schritt für Schritt aufzuzeigen oder geradezu Beiträge zur Seelenkunde Heranwachsender zu bieten, schalten noch viele der Erzählungen nicht aus, die bewußt das Lebensgefühl einer neuen Jugend aussprechen wollen. Hanns Johsts „Anfang" (1917) setzt Jugend und Alter in so schroffen Gegensatz wie Johsts Dramen, weiht dann ein in das Ringen der Gedanken junger Menschen von heute, endet aber so hemmungslos hoffnungsvoll, als sollte allen widersagt werden, die jemals den Schluß von Goethes „Lehrjahren" und vollends die vielen Nachbildungen dieses Schlusses bei deutschen Erzählern ablehnten und den Lebenskämpfer im Roman minder leicht ein beglückendes Ziel erreichen ließen. Heinrich Eduard Jacobs „Zwanzigjähriger" (1918) ist Geschichte erster leidenschaftlicher Liebe, stark erfühlt und reich in der Abzeichnung wechselnder Stimmung. Musik spielt hinein in dieses Erleben, musikalisch ist der Roman empfunden; er nennt sich symphonisch. Gegen die Wissenschaftlichkeit der vergangenen Dichtung wird Einspruch erhoben. Zarter in seinem künstlerischen Verhalten und im Verhalten zur Welt, dank solcher geminderten Angriffslust ein um so wirksameres Zeugnis für den Geist der Jugend von heute ist Emil Sinclairs d. h. Hermann Hesses „Demian". Hans Reimanns „Tyll" (1919), zunächst grotesker Spott über Leipziger Kleinbürger, erhebt sich allmählich zu Einblicken in die Seele des Zukunftsmenschen. Entschiedener zu einer neuen, dem Impressionismus entfremdeteren Form des Erzählens wendet sich Hans Falladas „Junger Goedeschal" und vollends der Eingang von Curt Corrinths „Trieb" in der Wiedergabe sinnlicher Qual des Knaben. Nicht erzählt wird, was vorgeht, sondern wie in starken Stößen entlädt sich Seelenpein.

Läßt sich gerade an dieser Gruppe von Erzählungen verfolgen, wie schwer es dem Roman wird, sich aus den Fesseln des Impressionismus zu lösen, so erfüllen doch mehr oder minder die meisten aus der Reihe von Johst bis Corrinth, was von Otto Flake im Vorwort zu dem Roman „Die Stadt des Hirns“ (1919) dem neuen Roman vorgeschrieben wird. Flake möchte beseitigt wissen: bürgerliche Probleme (das gilt für alle hier Genannten), erobertes Mädchen (Johst hält es noch fest, auch Jacob, aber nicht im bürgerlichen Sinn Johsts), Scheidungsgeschichte, Schilderung des Milieus (ganz überwunden nur von Fallada und Corrinth), Landschaftsbeschreibung, Sentiment (noch bei Jacob). Flakes Forderungen verneinen nicht bloß, sie zielen auch unmittelbar auf neue Werte. Simultanität wünscht er und Abstraktion. In der Lyrik habe sich zuerst die Tiefe des Simultanen geöffnet. Schade, daß Flake das Wort nicht genauer deutet. Denkt er an seine Vorstellung von Simultanität, wenn er dem neuen Roman verbietet, konkrete Erzählung in geordnetem Nacheinander zu sein? Wiederum entspräche nur Corrinth, bestenfalls Fallada diesem Gebot. Aus der „Stadt des Hirns“ selbst ließe sich kaum ableiten, wie Flake sich Verzicht auf konkrete Erzählung und auf die Ordnung des Nacheinanders denkt. Mindestens die sehr umfänglichen eingelegten Geschichten entziehen sich solcher Forderung. Überhaupt ist — sieht man von Einzelheiten des Satzbaus ab — Flakes „Stadt des Hirns“ weit mehr Rückkehr zu Tiecks später Baukunst, zu Schachtelungen auch von Tiecks „Phantasus“ als Eröffnung einer ganz neuen Bahn. Solche Berührung mit Tieck erweist sich am stärksten, wo Flake der Abstraktion dienen will. Gefährlich genug möchte er den Unterschied zwischen Phantasie, Denken, Verstand, Reflexion ganz aufheben. Alle diese Mittel sollen der Epik gewonnen werden, und wenn dadurch ein Buch entsteht, vor dem der Leser so hilflos sitzt wie vor einem kubistischen abstrakten Bilde. Vor manchem andern Roman der jüngsten Zeit mag der Leser das erfahren, nicht vor Flakes Buch. Die Schwierigkeiten, die es bereitet, bestehen nur für den Verstand, aber im Gegensatz zu andern Werken des Expressionismus kann der Verstand hier diese Hindernisse überwinden. Verwandt den Erörterungen, die in Tiecks Altersnovellen Fragen der Kunst und der Wissenschaft beantworten möchten, aber in viel wissenschaftlicherem Gewand breiten sich in der „Stadt des Hirns“ umfängliche Darlegungen aus, die wohl, wie neuste Kunst wünscht, Geist bewähren, aber begrifflich verstandesmäßigen, die nichts an sich haben von dem ekstatischen Schwung der Intuition, auf den es heute zielt.

Flakes Vorschriften für den Roman und die Erfüllung dieser Vorschriften in der „Stadt des Hirns“ bezeugen nur von neuem, wie ungemein schwer es ist, den Roman der Ausdruckskunst zu schaffen. Zwingend und weit zwingender als Flakes Buch erwecken den Anschein, neue Pfade zu beschreiten, nur die Erzählungen, deren künstlerische Gestalt von allem Überkommenen zumal der Eindrucksdichtung abweicht. Eins der Mittel dichterischer Gestaltung, das der jüngsten Vergangenheit fremd geworden war, ist die Groteske. Sie ist den Neusten besonders lieb.

Am liebsten greift neue Erzählungskunst zur Groteske dank ihrer Neigung, vom Wirklichen und von seiner fleißigen Abzeichnung abzustehen. Albert Ehrensteins „Tubutsch“ (1911) und sein „Selbstmord eines Katers“ (1912), der in neuer Gestalt als „Bericht aus einem Tollhaus“ (1919) sich gab, stehen im Zeichen von Ehrensteins Liebling Lukian von Samosata. Groteske Weiterbildung von Bekenntnissen eines starkbetonten Ichs, deren Ahnen Laurence Sterne und Xavier de Maistre sind, paaren sie Naturalistisches mit Phantastischem, trockene Derbheit mit durchgeistigter Ironie, gewollt üble Kalauer mit Beichte eines überempfindlichen Gefühls, Sarkasmen gegen Wien und die Wiener mit hingebungsfrohem Mitgefühl. Spitzer, aber auch ärmer an Abtönung sind die „Geschichten“ Alfred Lichtensteins, die 1919 nach seinem Ableben gesammelt wurden. Else Lasker gibt ihren märchenhaft erphantasierten Selbstdarstellungen in Wort und Bild gern groteske Haltung. Sie öffnet alle Schatztruhen orientalischer Erzähler, um alltägliche Literaturerlebnisse in eine beglückende höhere Welt emporzutragen; und dann steht plötzlich das Alltägliche nackt und bloß mitten zwischen solcher bunten Pracht.

Franz Kafka hatte in seinem „Heizer“ (1913) neuste Welt mit Kleists Augen geschaut und mit der kraftvollen Hand Kleists einen Vorgang auf seine einfachsten Linien zurückgeführt. Seine „Verwandlung“ (1916) kleidete alsbald einen echt- und tiefmenschlichen Gedanken in ein groteskes Gewand. Ein Märchen entstand, das mit Willen und ganz im Sinn der Groteske das Ekelhafte unterstrich. Sternheim trug seit seinem „Busekow“ (1914) immer stärkere und grellere Farben auf. René Schickeles „Benkal, der Frauentröster“ erscheint heute neben Sternheims jüngsten Gaben schon gedämpft und vorsichtig. Nur Döblins „Wadzek“ übertraf noch an Umfang wie an grausamer Verdichtung grotesker Lebensaugenblicke das Spitze und Scharfe von Sternheims Menschendarstellung.

All das will nicht Wirklichkeit abspiegeln, sondern übersteigern. Eine sittliche Absicht liegt im Hintergrund. Sie scheut nicht den Anschein der Unsittlichkeit. Sie verletzt mit Bewußtsein.

Am entschiedensten sagte der Wirklichkeit der Prager Paul Adler ab. Er kann auch exotische Vergangenheit mit überzeugender Kraft ins Leben rufen. Aber sein eigentliches Handwerk ist eine Erzählungskunst, die das Wunderbare wie in eine neue und ungeahnte Dimension hineinführt. Wenn es eins der Ziele des Expressionismus ist, eine neue Welt aus sich selbst zu schaffen, so kommt kaum ein zweiter dieser Welt unbegrenzter Phantasie so nahe wie Adler.

Mindestens so stark wie durch Stoffliches, Gedankliches, Kunstmittel der Phantasie, Technik der Menschendarstellung wirkt die Ausdruckskunst neu durch ihre Wortgebung. Sternheim läßt das besonders gut verspüren. Künstlerischer äußert sich diese Absicht in den sprunghaft daherstürmenden oder wie in jähem Wurf hingeschleuderten Sätzen Edschmids.

Sternheim erneuerte die Sprache zuerst in seinen Komödien. Er übertrug, was er dort erworben hatte, auf die Erzählung. Sein Bewunderer Franz Blei sagt richtig von dieser Wortkunst, sie drücke das Emotionelle nicht durch äußere Mittel der Sprachfärbung aus, sondern durch die Grammatik. Genauere Prüfung darf feststellen, daß die Sonderart von Sternheims Deutsch auf der Wortstellung beruht. Er setzt den Wesfall vor das Wort, von dem er abhängt. Er spricht von „einer freien Wade heftigem Reiz", von „stürmender Wagen allgemeiner Hast", von „der Weltstadt fehlendem Glauben", von „Mannes Strammheit". Solche Wortfolge benötigt selten den Artikel. Sternheim verzichtet nach Kräften auf ihn, auf den bestimmten wie auf den unbestimmten. Die Artikellosigkeit Sternheims machte rasch Schule und ist jetzt geradezu Kennzeichen der ungebundenen Rede von Ausdrucksdichtern. Ob es wahr ist, was böse Zungen sagen: daß Sternheim und sein Gefolge nachträglich nur und nicht bei der Abfassung ihrer Schriften den Artikel dutzendweise metzeln?

Der Verzicht auf die übliche Wortstellung geht bei Sternheim noch weiter. Er setzt das Objekt vor das Subjekt, auch wenn Zweideutigkeit ersteht: „Zu der Front Gebrüll drang Fluch, Gestöhn und letzter Seufzer so gewaltig zu ihr, daß Einzelnes sie nicht mehr unterschied." Das Subjekt rückt gern an das Satzende: „Im Herbst blies in Lebens Blaß mit Jagden schmetternder Auftakt." In Sternheims langen Satzgefügen macht sich die Umordnung der Worte noch deutlicher fühlbar: „Als unterspült und Hemmungslosigkeiten

preisgegeben, sie durch die Welt den Blick nach Hilfe schickte, blieb er manchmal bei jenem Mann, der wie aus Quarz die Kinnlade, gestielte Augen trug und auf der Bank wie in sie hineingetrieben saß." Solche Sätze verraten Sternheims Absicht: in gedrängtester Gestalt ist alles, wie Blei sagt, auf den gespitztesten, schärfsten Ausdruck gebracht. Gemieden ist das Beiläufige, ist die Trübung. Aber widerspricht solcher gewollten Eindeutigkeit nicht der Bau von Sternheims Bedingungssätzen? „War ihre adelige Struktur auch bis zum Grund gelockert, hielt Vorurteil sie doch reichlich ab, diesen Menschen als aus ihrer Welt zu sehen. Tauchte seine Vorstellung auf, wuchs vom Hals zum Fuß ihr eine Gänsehaut." Dem Vorder- und dem Nachsatz die gleiche Wortfolge geben dient nicht begrifflicher Verdeutlichung.

Das aber ist der eigentliche Formwille Sternheims: in knappster Form dem Verstand klare Umrisse zu bieten. Der Eingang der Erzählung „Schuhlin" (1915) wirkt in dem Bericht über die Anfänge der Hauptperson wie wissenschaftliche engzusammengedrängte Lebensbeschreibung. Wuchtig ist da Quader auf Quader gesetzt. Es spricht auch nicht bloß zum Verstand, es erwirkt Gefühl. Aber es ist mit dem Verstand erlebt von einem spottfrohen Betrachter menschlicher Schwäche. Anders erlebt Edschmid. Ihm lösen sich die scharfen Umrisse von Sternheims Sachlichkeit auf in eine erfühlte landschaftliche Umwelt, die den Stimmungston gibt. Gleich zu Beginn der Erzählung „Gott" (in „Timur") wird von Mutter und Kind berichtet:

> Nach geringer Zeit vermochten sie sich in der Rede zu verständigen. Da zwang ein ausbrechendes Leiden die Mutter, die begonnen hatte, in Ruhe ihre schweifende Seele an das Kind anzulehnen, ins Weite. Sie schifften sich auf dem Segler Bounty ein, als die Sonne einen riesigen Kranz um die Insel legte und in dunklem Blau verging. Ein Krater rauchte noch dünn in die Dämmerung. Dann scholl das unendliche Meer in ihr Ohr.

Diese Kunst, den Menschen in die Landschaft hineinleben zu lassen, steigert sich am Ende des „Bezwingers" (der dritten Erzählung des „Timur") zu den Sätzen:

> Sie sah auf Timurs Stirn mit einemmal die Stelle, die der Pfeil getroffen, erhellt wie ein rotes Gestirn, von dem Riefen nach den Seiten liefen und heller wurden. Hinter seinem Kopf stieg die Sonne aus dem Gebirg, und sein Gesicht, aufgeklärt und wie mit einer Keule verdichtet, wuchs zu Granit hinein in die roten Kreise, die sich darum nieteten und ihre Strahlen aussandten, die schon den letzten Horizont entzündeten.

Die Bewegung flutet mächtig weg über alles Umrißhafte. Verdeutlichung für den Verstand ist nicht Absicht solcher Kunst. Sie geht willig ins Unklare, sie schafft innere Bilder, die urverwandt sind den Werken der Ausdrucksmaler. Verdichtung ist das wie bei Sternheim. Doch neben dem jähen Vorwärtsfluten der Sätze Edschmids scheint Sternheims Satzbau beinahe stillzustehen, so rasch seine Gangart, verglichen mit dem Schrittmaß der Eindrucksdichter, auch ist. Weiter noch als in seinen ersten Erzählungen ging Edschmid in dem Roman „Die achatnen Kugeln"; der einzelne Satz wurde noch kürzer. Das Ausrufartige der lyrischen Schreirede Bechers setzte sich durch. Überstürzter wurde die Bewegung nach vorwärts:

Di Conti sprach.

Die Kühle war gerissen, die Flamme schlug vom Denkmalrand. Der Donner machte das gefüllte Platzbassin totstill. Er bückte sich wie ein Ringer, stieß den Arm zum Kreis, zwang die Stille noch tiefer herunter. Sprach. Formte im Reden die Gesichter unten, zerrte sie auseinander, wischte sie aus, entleerte sie. Riß sie rasend hinauf, verklärte sie langsam, füllte begeistert an. Zog die Reihen, sanft einander verschmolzen, dichter heran. Wuchs. Stieg höher, stand am oberen Rand des Denkmals, bog den Nacken zurück, rang einen Augenblick die Hände, entfaltete sich mit einer ungeheueren Bewegung, zog die Masse mit auf, warf sie auf, über sich ihre Herzen, stemmte sie höher, fabelhaft sich entfaltend, hoch die Arme geschleudert, wankte und wuchs mit der Last, die er hielt.

Sprach.

Einen Maßstab für das, was hier erreicht ist, einen Einblick in den Formwillen, der sich hier durchsetzt, gibt ein Vergleich mit der vielberufenen Kürze der Rede des Tacitus. In einen einzigen Satz drängt Tacitus ein höchstes Maß von Inhalt. Partizipien erleichtern die Aufgabe. Nebensätze, aber auch die Redeteile, die den begrifflichen Zusammenhang herstellen sollen, fehlen. Dem Leser ist überlassen, das Fehlende zu ergänzen. Trotz aller Kunst der Wortwahl, die den bezeichnendsten Ausdruck erpreßt, bleibt etwas bloß Andeutendes übrig. Tacitus hat sich diese Sprache geschaffen, um dem Grauenhaften gerecht zu werden, das zu berichten war. Barock übersteigert erscheint ihm die Welt. Und barock ist der Ausdruck, den er ihr schenkt.

Mit Cäsars reichgegliederten und dennoch umrißscharfen, klar übersichtlichen Satzgebäuden muß des Tacitus Rede zusammengehalten werden, wenn dessen künstlerische Absicht erfühlt und verstanden werden soll. Die großen Erzähler des deutschen Realismus gingen so wenig wie Goethe auf die weit-

schichtige Periode Cäsars aus. Aber sie teilen mit Cäsar die ruhige Deutlichkeit, den Wunsch, ungehemmte Überschau zu gewähren. Die Eindruckskunst schloß sich auch an dieser Stelle dem Realismus an. Erst als sie anfing, ihre Worte mit immer größerer Dichte des Inhalts zu füllen, begann sie, taciteisch den Gefühlsinhalt des Worts zu steigern. Hier knüpfte die Ausdruckskunst an.

Die Erzählerin, die zuerst sich entschieden dem Barock zuwandte, Enrika von Handel-Mazzetti erstrebte die lastende Wucht des Barocks durch eine Sprachgebung, in der ein dröhnendes Lärmen, ein Schmettern und Klirren innern seelischen Spannungen Aussprache bot. Klabund griff zu kurzen Absätzen, die selten mehr als eine Zeile, oft weniger benötigen. Das war vor kurzem, nachdem es von Franzosen einst dem Schauerroman dienstbar gemacht worden, bloß noch der Hintertreppenerzählung gestattet gewesen. Alfred Döblins „Wang-lun" läßt dem Absatz mehr Raum, kürzt dafür den Satz, kommt schon nahe heran an die Wortgebung der „Achatnen Kugeln", meidet indes noch das Schreiartige. Hermann Kessers „Peitsche", die auf dem Boden des Tacitus spielt, nur noch tiefer hinabsteigt in die Verfallzeit des römischen Kaisertums, füllt in ganz kurze Absätze Worte, geschwellt von erregendem Gefühlsinhalt und doch von knappster Ausdrucksform, und aufwühlend überstürzte Vorgänge.

Ohne Zweifel gehört auch der Erzähler Sternheim in diese Reihe. Mancher, der heute mit Edschmid wetteifert, fühlt sich vielleicht noch dringlicher Sternheim verpflichtet. Allein auch solche Nachfolger Sternheims wollen über ihren Führer hinausgehen in einer Richtung, die von J. R. Bechers ungezügeltem Ausschreien grenzenloser innerer Erregung gewiesen ist. In Erich K. Schmidts „Tänzerin" geht es trotz sichtbarem Ringen um die erregende Wucht neuer Ausdrucksart wieder recht nahe heran an die entgeistete Übertreibung der Hintertreppenerzählung. Hans Fallada scheint sich im Lauf seines Pubertätsromans „Der junge Goedeschal" von gedämpfterer Haltung nur allmählich zu dunkel andeutender, greller Gedrängtheit aufzustacheln:

> Aber drüben dehnte sich's dunkel, Verknotetes führte, ein Mundwinkel blößte, den mit dem Finger auseinander zu tun, Lockung war, rot ging lippiger Riß einem Leibe auf, dumpfe Seligkeit, Verrat, Weinen nun und Weinen, Weinen in eine Nacht hinaus ...

So schwere Ansprüche stellt Falladas Roman in seinen Anfängen nicht an den Leser. Wird man sie gern hinnehmen? Ist es möglich, ein Werk von dem Umfang eines Romans in solcher Formgebung zu ertragen?

Schon Edschmids „Achatne Kugeln“ muten in ihrer jähen Spannung dem Leser zu, was bloß im engern Umkreis der Novelle ertragbar scheint. Von epischer Rhapsodik bleibt aber auch gar nichts bestehen in dieser Wortkunst, die von der aufrufenden und aufstachelnden Lyrik stammt. Curt Corrinths „Trieb“ macht solche Wortkunst der Lyrik seitenlang der Erzählung dienstbar. Gleichwohl ist gerade solche neue künstlerische Gestaltung von entscheidender Wichtigkeit angesichts der Frage, wie der eigentliche Roman der Ausdruckskunst auszusehen hat. Von der künftigen Entwicklung der Form Edschmids wird es abhängen, ob sich innerhalb des Expressionismus überhaupt ein Roman bildet, den der Formwille der Ausdruckskunst trägt. Vorschnell wäre, schon jetzt zu behaupten, daß der Roman zusammen mit der Eindruckskunst, der eine Dichtung in Romanform vor allem entsprach, zurücktreten und andern dichterischen Möglichkeiten Raum geben muß.

Viertes Kapitel

Drama

Gerhart Hauptmann und seine Nachbarn

In der ganzen Zeit, die seit der literarischen Umsturzbewegung vom Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts verflossen ist, durfte Bühnendichtung allseits auf ungeteilte Aufmerksamkeit zählen. Rang sich Lyrik zu besserer Würdigung durch, glückten vielen Romanen Bucherfolge, die auf deutschem Boden etwas Unerhörtes darstellten, so beherrschte die Bühne doch den dichterischen Markt und um ihre Leistungen wurden die nachhaltigsten Kämpfe geführt.

Die Bühne, nicht in gleichem Ausmaß die dramatische Dichtung der neueren deutschen Dichter. Wohl bestand bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts das Bewußtsein sicheren und zielgewissen Aufstiegs des deutschen Dramas. Dann aber stellte sich merkwürdig rasch das Gefühl des Ermattens und Zurückbleibens ein. Endlich war Hebbel wiederentdeckt worden. Ihn würdig darzustellen lockte bald mehr als der gewagte, oft versagende Versuch, ganz Neues aufzutischen. Ibsens bühnensichere Kunst wurde besser und besser verstanden; man genoß sie wie etwas Ungewohntes, weil sie nicht länger als untergeordnetes Hilfsmittel im Kampf um sittliche Fragen gefaßt wurde. Führende Bühnenleiter griffen noch weiter zurück, zu Schiller, zu Shakespeare, ja zur Antike. Sie ließen sich von Vorkämpfern neuster Dichtung Übersetzungen oder auch Bearbeitungen griechischer Dramen besorgen. Hofmannsthal übertrug 1907 den „König Ödipus“ mit einiger Freiheit, nachdem er in „Elektra“ und in „Ödipus und die Sphinx“ (1903—06) viel selbständiger sophokleische Stoffe umgeschaffen hatte. Karl Gustav Vollmoeller verdeutschte 1908 die Orestie des Äschylus; eine „Antigone“ war vorangegangen. Leo Greiner bearbeitete die „Lysistrata“ des Aristophanes (1908). Max Reinhardt setzte für die Darstellung von

Sophokles große Menschenmengen in Bewegung und suchte durch sie seinen Gedanken einer Riesenbühne zu verwirklichen, auf der Hunderte Tausenden vorspielen. Er sah sich zur Pantomime weitergedrängt und veranlaßte junge Dichter, Pantomimen zu entwerfen, die der Schaulust genügten. In vollem Gegensatz zu solchen Bestrebungen diente das Freilichttheater vor allem den lebenden Dichtern, die auf der Berliner Bühne nicht auftraten, zunächst Fritz Lienhard, daneben den Klassikern und Grillparzer.

Dem gefährlichsten Nebenbuhler des gesprochenen Dramas, dem Kinodrama, kam eine Zeit entgegen, der in der nervenerregenden Überhastung kinematographischer Darstellung ein neuer Reiz erwuchs, eine zugleich anstachelnde und betäubende Berauschung, wie sie der bestehenden Reizsamkeit entsprach. Schauspieler von Ruf konnten sich fragen, ob sie auf der Bühne durch das gesprochene Wort oder als bloße Mimiker im Dienste kinematographischer Aufnahme besser ihrer Kunst dienten. Notwendige Folge war Übertragung von Eigenheiten des Kinodramas auf das Wortdrama. Manche suchen heute das Heil der deutschen Bühne in der jähen Bewegtheit kinematographischer Vorführungen.

Ohne Zweifel geht es nicht an, das Lichtspiel vornehm beiseite zu schieben. Auch wer in ihm einen Schädling erblickt, muß zugestehen, daß es mit organischer Notwendigkeit aus technischen, aber auch aus menschlichen Voraussetzungen der Gegenwart sich entwickelt. Oder soll es nur als schlimmes unkünstlerisches Ergebnis der Mechanisierung unserer Kultur gelten? Dann bliebe es immer noch ein ungemein treues Abbild des seelenlosen mechanistischen Großstadtbetriebs. Ein Dichter, der seinem Zeitalter und dieser Gegenwart den Spiegel vorhalten will, muß notwendigerweise mit dem Kinematographen in Berührung kommen. Denn die Großtaten der Technik unserer Tage, Eisenbahn, Kraftwagen, Fernsprecher und ihre Verwandten, beherrschen das Kino und leihen ihm den jähen und überstürzten Rhythmus. Der Geist freilich kommt nicht auf seine Rechnung, so wenig wie in dem größten Teil der Gegenwartswelt. Warum soll der Dichter, der dem Geist wieder Raum schaffen will, den Kampf mit seiner Umwelt nicht in deren Rhythmus durchfechten? Zu einer Zeit, die sich am Kinematographen berauscht, spricht sich's am besten und verständlichsten in seiner übereiligen Sprache.

Schon der Ire Bernhard Shaw und der Schwede August Strindberg befriedigten durch das gesprochene Wort das Bedürfnis nach stärkerer Erregung. Sie wurden der deutschen Bühne unentbehrlich. Neben ihnen

schien neuere deutsche Bühnendichtung vollends zu verblassen. Die Neuesten gelangten überhaupt kaum auf die Bretter. Notwendig war endlich der Ruf, auf deutschen Bühnen das Viele erscheinen zu lassen, das in den jüngsten Jahren erbracht worden und unbeachtet geblieben war. Er wirkte seit dem Spieljahr 1917—18 kräftig nach.

Der ganze Ablauf war und ist zum guten Teil bedingt durch den Entwicklungsgang des Dichters, der unmittelbar nach dem Umsturz von 1885 dem deutschen Drama eine führende Stellung eroberte, zu weiteren Siegen rasch emporschritt, dann aber weniger durch sein eigenes Verhalten als durch das Verhalten des Publikums die Zügel aus der Hand verlor, in jüngster Zeit fast zu schweigen begann, trotzdem aber noch von keinem andern lebenden deutschen Dramatiker tatsächlich und im Gefühl des Publikums überholt ist: Gerhart Hauptmann.

In seinen Erstlingen gewann der Naturalismus Deutschlands die erste Gestalt, die trotz kraftvollem Widerstreben vieler doch als entschiedener Fortschritt empfunden wurde. Holz und Schlaf hatten Hauptmann belehrt, daß die Aufgabe eines kommenden deutschen Tragikers vor allem durch Mittel der Spracherneuerung zu lösen sei. Sieht man von einigen Übertreibungen ab, die den unartikulierten Lauten der Umgangssprache zu viel Raum gewährten, auch bald verschwanden, so bleibt Hauptmanns unbestrittenste künstlerische Leistung, tragisches Deutsch von den Fesseln befreit zu haben, in die es durch Nachahmer Schillers gelegt worden war, Fesseln, denen sich der Wiener noch leichter entwand als der Norddeutsche, sogar wenn er Hebbel hieß.

Hauptmann selbst bekannte, daß er dem Paare Holz und Schlaf entscheidende Anregungen zu danken habe. Er war bloß ein begeisterter Verkünder des Mitleids mit gesellschaftlich Bedrückten gewesen; Holz und Schlaf erweckten in ihm den sorgsamen Beobachter der Umwelt und bestimmten den Stil seiner ersten Dramen. Vielfach erklang später der Vorwurf, Hauptmann habe durch seine Erfolge Holz und Schlaf um den berechtigten Ruhm gebracht, die eigentlichen Schöpfer des naturalistischen Dramas zu sein. Ein paar Jahreszahlen bestimmen das wechselseitige Verhältnis genauer. Die Erzählung „Papa Hamlet" erschien 1889, im selben Jahre wie Hauptmanns erstes Stück „Vor Sonnenaufgang". 1890 folgten das erste Drama von Holz und Schlaf „Die Familie Selicke" und Hauptmanns „Friedensfest"; 1892 die „Weber" und Schlafs Trauerspiel „Meister Oelze". Doch die Jahreszahlen allein entscheiden nicht.

Als „Familie Selicke“ im April 1890 von der Berliner „Freien Bühne“ aufgeführt wurde, erklärte in einer oftangerufenen Besprechung Theodor Fontane, hier erst liege eigentliches Neuland vor. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ bedeute so wenig wie Tolstois „Macht der Finsternis“, die 1887 ins Deutsche übertragen worden war und früh von der „Freien Bühne“ aufgeführt wurde, eine neue Kunstart, Richtung und Technik. Beide Stücke nähmen nur eine Fehde auf gegen die gang und gäben Anschauungen von Anstand und Zulässigkeit, nicht aber werde durch sie die Frage berührt, ob Stücke denkbar seien, die von dem bisher Üblichen vollkommen abweichen. Die „Familie Selicke“ ist wirklich ein erster Versuch, im Drama den Naturalismus nicht bloß stofflich, sondern auch in der Technik durchzusetzen. Allerdings bleibt von den stofflichen Zügen des Armeleutnaturalismus noch so viel übrig, daß der Versuch dem Erstling Hauptmanns sehr nahe steht. Familienelend und Trunksucht beherrschen immer noch den Vordergrund. Fraglich ist überdies, ob der Wunsch, das Leben ohne Deuteln und Urteilen, ohne Verdammen und Preisen vorzuführen, hier erfolgreicher durchgesetzt wird als in „Vor Sonnenaufgang“. Oder hält heute noch irgendwer den verstiegenen Mäßigkeitsapostel Loth, der ohne Bedenken von Helene sich abwendet, sobald er erfährt, daß sie einer Trinkerfamilie angehöre, für Hauptmanns Sprachrohr? Doch die „Familie Selicke“ macht entschieden Ernst mit der Absicht, dem Bühnenvorgang bis ins Letzte die Züge der Wirklichkeit zu geben. Die Einheit der Zeit ist strenger gewahrt als in Stücken französischer Klassiker: von sechs Uhr abends geht es in drei Aufzügen bis frühmorgens. Ein einziger Raum wird benötigt. Selbstgespräche und Beiseitereden sind ausgeschlossen. Gedankenstriche und Gedankenpunkte geben den Reden das Abgerissene und Formlose der Alltagssprache, dienen besonders der Aufgabe, das Stammeln und Stottern eines Trunkenen zu bezeichnen. Naturlaute bis zum Rülpsen kommen hinzu. Lange Anweisungen schreiben dem Schauspieler sein Verhalten vor, wenn er allein auf der Bühne ist und nicht sprechen, etwa nur seufzen darf. So weit war Hauptmann dem Wunsche noch nicht nachgekommen, Wirklichkeit vorzutäuschen. Dramatischer Vorgang ist mit Absicht vermieden. Eine Familie leidet unter der Trunksucht ihres Oberhaupts. Ein todkrankes Kind stirbt. Ein Mädchen wagt nicht, die Werbung eines tüchtigen jungen Mannes anzunehmen, weil sie weiß, daß ohne sie ihre Angehörigen völlig zusammenbrechen. Ein dauernder Zustand herrscht vom Anfang bis zum Ende, nur wenig verschieben ihn

Ansätze zu Besserem. Der Zustand wird künftig schier unverändert weiterbestehen.

Nicht wie sonst wendet sich in diesem Drama Wille kampfesfroh gegen Willen. Eine Entscheidung kann daher zuletzt nicht eintreten. Schlaf kehrte schon in seinem „Meister Oelze" wieder zurück zu dem altgewohnten Brauch der Tragödie. Ein Sterbender ringt zäh mit seiner Stiefschwester, die ihm das Geständnis heimlichen Mords abzwingen will und nicht abzwingt. Von einer gesellschaftlichen Gruppe, von der Familie, ging Schlaf hier wieder über zum einzelnen Menschen. Ihm glückte so eine seiner stärksten dichterischen Leistungen. Die naturalistische Form der „Familie Selicke" blieb im übrigen gewahrt.

Arno Holz ging von der „Familie Selicke" seinen Weg einer Erneuerung des Sprachbluts der Tragödie weiter in „Sonnenfinsternis" (1908) und in „Ignorabimus" (1913). Die Führung des Gesprächs wurde der Wirklichkeit noch näher angepaßt, und zwar auf höherer gesellschaftlicher Stufe und in einer Welt, die mehr Anspruch an Geistigkeit erhebt als die Menschen der „Familie Selicke", aber auch des „Meister Oelze". Überwunden ist Armeleutdichtung. Lebensfragen, die sich dem Menschen und dem Künstler Arno Holz in seinem eigenen Erleben aufgedrängt hatten, bauen sich aus zu innerlich geschlossenen, etwas weitschichtigen Werken, zu einer Tragödie des künstlerischen und zu einer des wissenschaftlichen Schöpfers. Der Dichter der „Sozialaristokraten" macht sich in den beiden Trauerspielen fühlbar, indem er Persönlichkeiten seiner Umgebung schonungslos zu Zerrbildern macht. Manche erblicken in den beiden Werken die eigentliche große Leistung des deutschen Dramas unmittelbar vor den Anfängen der Ausdruckskunst. Leider wurde viel zu selten erprobt, wie sie sich auf der Bühne ausnehmen, als daß sich entscheiden ließe, ob Arno Holz oder Gerhart Hauptmann dem Trauerspiel mehr zu geben hatte. Dem unbefangenen Leser scheinen die Aufgaben, die dem Schauspieler in den beiden Stücken von Arno Holz gestellt werden, dankbar genug. Daß Hauptmann an geistiger Schärfe und verstandesgemäßer Durchdringung eines Stoffes mit Holz nicht wetteifern kann, gibt auch der Schätzer des Dichters Hauptmann willig zu. Unterschiede zwischen beiden sind schon in Hauptmanns Erstlingen mit Händen zu greifen.

Hauptmanns „Friedensfest" ist stofflich mit der „Familie Selicke" nahe verwandt. In höherer gesellschaftlicher Schicht eröffnet sich, bedingt durch ähnliche Voraussetzungen, ein gleich bedrückender Zustand. Auch

hier ist keine Hoffnung auf Besseres. Verzicht auf ein Glück, das sich anbietet, ist diesmal das Los eines Jünglings, nicht eines Mädchens. Vererbung und Anpassung, die Begleiterscheinungen von Zolas Naturalismus, sind weniger hervorgehoben als in „Vor Sonnenaufgang", indes nicht ganz ausgeschaltet. Allein wieviel auch Hauptmann in Stoff und Gestaltung der „Familie Selicke" dankt, wie stark er schon hier seine Neigung betätigt, an die Dichtung anderer anzuknüpfen, er geht wirklich nach der Seite seelischer Vertiefung weit über Holz und Schlaf hinaus. Schon enthüllt er sich als seelendeutender Eindruckskünstler. Die Mitglieder der Familie Selicke und die Menschen, mit denen sie in Berührung erscheint, sind seelisch genau so einfach gebaut wie die Gestalten des „Papa Hamlet". Meister Oelze ist weit mehr ein seelischer Sonderfall. Hauptmann indes verrät schon im „Friedensfest", daß ihm Ergründung von Seelen wichtiger ist als der Zusammenprall gegensätzlicher Ansprüche und das tragische Widerspiel dieser Gegensätze.

Holz und Schlaf überließen Hauptmann auch noch den Ruhm, dem naturalistischen Drama einen letzten entscheidenden Zug anzufügen. Hauptmann schritt von der Familie weiter zu einer ganzen großen gesellschaftlichen Schicht. Hauptmanns „Weber", die im übrigen noch die unverkennbaren Züge des deutschen Frühnaturalismus an sich tragen, erfüllten für das Drama die Aufgabe, den Einzelhelden in eine lange Menschenreihe aufzulösen. Jeder der vier Aufzüge hat ein besonderes Personenverzeichnis, um die Lockerung des dramatischen Gefüges zu betonen. Einige dieser Menschen gehen durch mehrere Aufzüge hindurch; es sind typische Vertreter, gesondert nach Geschlecht, Alter und Charakter. Mit weit geringerem äußerem Erfolg erstrebte bald darauf sein „Florian Geyer" (1896) ein ähnliches Ziel. Noch war man viel zu sehr von der Überzeugung beherrscht, daß Darstellung geschichtlicher Vergangenheit ein für allemal von der vorwärtsschreitenden Dichtung überwunden sei, als daß man dem Dichter diesen vorgeblichen Rückfall ins Ritterdrama verziehen hätte. An der geschichtlichen Echtheit besonders der Sprache wurde genörgelt, als ob naturalistische geschichtliche Dichtung eine philologische Leistung sein müßte und nicht bloß künstlerischer Versuch einer Annäherung an die Wirklichkeit wäre. Der Vergangenheit gehören auch die „Weber" an; sie spielen in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Gleichwohl wirkten sie wie Gegenwart. Stärker kam Hauptmanns gesellschaftliches Mitgefühl mit den Unterdrückten nie zum Ausdruck. „Florian Geyer" gibt nur einen Nachklang dieser Stimmung. Und

wenn er deutlich genug Anklage ist gegen die Ritter des beginnenden 16. Jahrhunderts und Mitleid weckt für die aufständischen Bauern, so wird in den „Webern“ der ichsüchtige Fabrikant weit fühlbarer an den Pranger gestellt. Selten war Hauptmann weniger geneigt, mit Hebbel den Gegensatz von Gut und Böse aus dem Drama auszuschalten, selten stand er einem eindeutigen sittlichen Bekenntnis näher.

Seelisches in feinfühliger Beobachtung ersteht in den „Webern“, noch mehr in „Florian Geyer“, vor allem in der Gestalt des Titelhelden, der an sich schon ein Zugeständnis an Tragik des einzelnen ist. Durch die „Einsamen Menschen“ (1891) wurde Hauptmann vollends zum berufenen Versinnlicher des seelischen Verhaltens eines guten Teils seiner Zeitgenossen gestempelt. Der reizsame Neurastheniker, der nach einem bessern Neuen ringt und das gute Alte nicht in sich überwinden kann, der Übergangsmensch, der zwischen zwei Welten steht, und, nicht zur Tat berufen, nur sich und andere quält, ist in der Form, die sein seelischer Zustand am Ende des 19. Jahrhunderts annahm, durch Johannes Vockerat erfaßt. Fühlbar ist der Wetteifer mit Ibsen und mit dessen Fähigkeit, Übergangsmenschen ihr Heimlichstes abzusehen. Aber der junge Deutsche kennt das Wesen der jungen Menschen vom Ausgang des Jahrhunderts noch besser als der späte Ibsen. Hauptmann legte das Stück ausdrücklich „in die Hände derjenigen, die es gelebt haben.“ Die vielen, für die das zutraf, empfanden das Drama wie ein erlösendes Wort.

Seinen Beruf, neue Seiten der menschlichen Seele zu erfühlen, bewährte Hauptmann fortan in fast allen seinen Stücken. War die „Versunkene Glocke“ nur eine neue und klangvollere Instrumentierung der „Einsamen Menschen“, so bilden „Kollege Crampton“, „Fuhrmann Henschel“, besonders „Michael Kramer“, dann „Rose Bernd“ und „Gabriel Schillings Flucht“ die lange Reihe seiner eigentlichen dramatischen Seelenstudien. Doch nicht nur diese Gegenwartsstücke rühmen den Seelenergründer Hauptmann. Noch im Bilde der Vergangenheit wies er den Menschen seiner Zeit ihr eigenes Gefühlsleben und dessen verborgene Wünsche.

Wesentliche Züge seiner naturalistischen Anfänge legte auf diesem Wege Hauptmann ab. Die Mundart, vor allem die schlesische, die er im Dienste möglichster Anpassung an die Wirklichkeit schon in seinem ersten Drama angewendet hatte, trug er noch in fast ganz unnaturalistische Versuche hinein. Von Holz und Schlaf weit entfernt sind jedoch sogar Dramen wie „Fuhrmann Henschel“ (1898) oder „Rose Bernd“ (1903), die wie Rückfälle in

die Bräuche seiner Anfänge aufgenommen wurden. Schon „Hanneles Himmelfahrt“ (1892) griff unnaturalistisch und in vollem Gegensatz zu dem alternden Ibsen den Vers wieder auf. Allein er erschien nur — gleich einer Reihe übernatürlicher Gestalten — im Fiebertraum eines sterbenden Kindes. Von Übernatürlichem wußte das Mädchen aus der Bibelstunde und aus Märchen. Verse gehörten ebenso zu den Vorstellungen, die in ihren Träumen wiedererwachen konnten. Ohne solche Einschränkung ging die „Versunkene Glocke“ (1896) völlig zum Vers, aber auch zum ausführlichen Selbstgespräch über. Und war sie immer noch ein dramatisiertes Märchen, so versuchten die spätern Versdramen Hauptmanns gar nicht mehr, die unnaturalistische Rhythmik auf besondern Anlaß zurückzuführen und so zu rechtfertigen.

Die „Weber“ sind Hauptmanns kühnster Vorstoß, der Bühne eine neue Form abzugewinnen. Doch seine Anfänge waren auch bedeutungsvoll, wenn er minder umstürzlerisch zu Werk ging. Im „Biberpelz“ (1893) hob Hauptmann das deutsche Lustspiel auf eine Höhe, die seit Kleist kaum ein zweiter erreicht hatte. Er bezeugte zugleich die Weite seiner Begabung, die der Komödie wie der Tragödie gerecht wird. Freier spielte hier Hauptmanns Humor als vorher in dem „Kollegen Crampton“ (1892), der von Hauptmann mit Bewußtsein auf Wegen Molières gestaltet wurde und dessen Geizigem eine Seelenstudie mit tragischen Anklängen gegenüberstellte, sogar in der Künstlertragödie „Michael Kramer“ (1900) noch eine nicht nur stofflich verwandte Nachfolge erhielt. Gleich dem „Zerbrochenen Krug“ schaltet der „Biberpelz“ alles Bängliche aus, obgleich hier wie dort gegen Verordnung und Gesetz gefrevelt wird. Wie bei Kleist steht Gerichtsverhandlung im Mittelpunkt; dem zerbrochenen Krug entspricht der gestohlene Biberpelz; und ist dort Gerechtigkeit blind, weil der Richter selbst die Wahrheit nicht aufkommen lassen will, so ist sie es hier, weil der Richter aus Hochmut und Unverstand daneben greift und die Wahrheit nicht sieht. Künstlerisch fällt schwerer ins Gewicht, daß in der Diebin, die sich ehrbar und zuverlässig genug aufspielt, um den Richter ganz hinters Licht zu führen, neben Kleists Dorfrichter eine verwandt vollsaftige Gestalt tritt, wie Adam so fest von ihrem Recht auf Unrecht überzeugt, daß der Zuschauer die Dinge gelegentlich mit ihren Augen sehen kann.

Der „Biberpelz“ hatte genug Kraft in sich, auf dem Boden des sächsischen Erzgebirges in Emil Rosenows „Kater Lampe“ (1906) eine glückliche Nach- und Weiterbildung wachzurufen, die wie ein Stück echtester Heimatdichtung berührt. Rosenow, in Köln geboren, lebte nur wenige Jahre

in Chemnitz und traf dennoch den sächsischen Ton vortrefflich. Sein Arbeiterstück „Die im Schatten leben“ trat aus seinem Nachlaß viel zu spät hervor, um anders als eine verspätete Nachahmung der „Weber“, ja als eine verspätete Wiederaufnahme längst abgetaner naturalistischer Bühnenversuche wirken zu können.

Die Menschen des „Biberpelzes“, voran die weibliche Hauptgestalt, waren dem Dichter selbst so wert geworden, daß er sie nach längerer Zeit in der Fortsetzung „Der rote Hahn“ (1901) wiederaufleben ließ. Gefährlich für den Ruf eines Dichters wie alle Fortsetzungen, erhärtet der „Rote Hahn“ den Anteil, den an dem Seelenleben seiner Menschen Hauptmann nimmt. Abermals wird durch vertiefte Aufschlüsse über den Charakter einer Persönlichkeit Komisches mit Erdenschwere belastet.

Überhaupt greift Hauptmann eine seelische Rätselfrage gern ein zweites und drittes Mal wieder auf, um ihr neue Seiten abzugewinnen. Ja ein guter Teil seiner Schöpfungen hält sich an überkommene, von Dichtern geformte Stoffe, um ihnen eine neue Wendung zu geben. Hauptmann durfte sich auf uralten Brauch größter Schöpfer der Weltliteratur berufen, wenn er in „Schluck und Jau“ (1900) eine Geschichte, die nicht nur durch Holbergs, auch durch Shakespeares und vieler anderer Hände gegangen war, aufgriff oder wieder einmal eine „Griselda“ (1909) formte. Doch was immer gegolten hatte, war durch die Gegenwartsstücke gesellschaftskritischer Richtung und durch die vermeintliche Neuheit ihrer Stoffe allmählich entwertet worden, endlich durch den Drang nach Wirklichkeitstreue, der das Leben unmittelbar erfassen, nicht von dessen dichterischer Spiegelung ausgehen will. Es war auch eine der unkünstlerischen Wirkungen materialistischen Denkens, das sich an den Stoff heftet und die Bedeutung geistigen Umschaffens unterschätzt. Hauptmann wußte, daß er auf seiner Höhe blieb, wenn er auf der Dichtung andrer weiterbaute. Er nannte seine Vorlagen selbst. Sein „Armer Heinrich“ (1902) stellte den ersten dichterischen Gestalter des Stoffes, Hartmann von Aue, auf die Bühne; „Elga“ (1905) wies ausdrücklich auf Grillparzers Erzählung „Das Kloster von Sendomir“ hin, die „Winterballade“ (1917) auf Selma Lagerlöfs „Herrn Arnes Schatz“; daß der „Bogen des Odysseus“ (1914) auf homerische Epik zurückgehe, war selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich hätte es sein dürfen, daß Hauptmann alle diese Stoffe nur aufgriff, weil er sie anders und neu sah.

Ihn lockte es, dem Bedürfnis des realistischen Seelenerforschers nachzugeben und zu zeigen, wie Vorgänge, die in alter Überlieferung eine

legendenhafte Gestalt gewonnen hatten, eigentlich beschaffen waren, wie sie sich in der Seele ihrer Erleber spiegelten, was die Träger dieser Vorgänge wirklich und im Gegensatz zur Legende seelisch in sich erfuhren und wie sie litten. Im Widerspruch zu den Tragödien des reifen Schiller, die auf solche Ergründung des wahren Sachverhalts verzichteten, etwa mit Absicht die Jeanne d'Arc der Legende gestalteten, hatte Hebbel in seiner Judith schon den Anspruch erhoben, alte verundeutlichende Überlieferung verständlicher zu machen aus dem Seelenleben der unmittelbaren Gegenwart. Kellers Legenden spielen humoristisch mit ähnlichen Gedanken. Daß Hauptmann nicht schlechtweg mit Ibsens „Nordischer Heerfahrt" die Sage in eine Form umschaffen will, die der Erde näher steht, beweist sein „Bogen des Odysseus", der eine hohe und fast strenge Stilisierung verbindet mit der Versinnlichung des schweren Leids, das hinter unsterblichem Ruhm sich verbirgt. Hier wie sonst soll sich enthüllen, wo der Angelpunkt des Seelischen liegt. Von der Dulderin Griseldis hatten sie alle erzählt und ihren Gatten wie einen zwecklosen Peiniger hingestellt. Hauptmann verrät, wo in der Seele des Gatten das Leid saß, das ihn sein geliebtes Weib zu quälen zwang. Ähnlich wird ihm Sir Archie in der „Winterballade" Anlaß zu Erschließung seelischer Erkrankung. Zuweilen mochte es ihn indes auch bloß locken, den blassen Zügen eines Berichts das volle reiche Leben der Bühne zu schenken. Doch wenn „Elga" solchem Wunsch entkeimt sein sollte, so bezeugt das Stück Leben, das sich in dem Weibe Elga verkörpert, wie, weit über das nur Gedachte seiner Vorlagen, Hauptmann zu einer Überfülle wechselnder Eindrücke vorzudringen vermag.

Wichtiges Ergebnis schon von Hauptmanns ersten Versuchen war eine so klare Versinnlichung der Absichten neuer dramatischer Kunst, daß die Grenze, die ihn von Sudermann schied (sie ist heute ebenso selbstverständlich, wie sie anfangs unbegriffen blieb), fühlbarer wurde. Gerade weil beide Dichter an Ibsen anknüpften, war es wichtig zu ergründen, welcher von beiden neuen Wein in alte Schläuche füllte, welcher nicht.

Lange genug wurden Hauptmann und Sudermann wie zwei ebenbürtige Dichter nebeneinander genannt. Freilich fanden sich auch viele, die gegen Hauptmanns Anfänge als wahres Heil das Märchendrama in Versen „Der Talisman" (1892) des liebenswürdigen, bühnengewandten Wortkünstlers Ludwig Fulda ausspielten. Nicht wesentlich mehr als der „Talisman" nahmen Ernst Rosmers „Königskinder" (1895) der „Versunkenen Glocke" vorweg. Rosmer kam vom Naturalismus und bahnte

sich vor Hauptmann den Weg zum Märchendrama. Allein mag die „Versunkene Glocke“ längst an Stimmkraft eingebüßt haben, sie war doch in weit umfassenderem Sinne Ausdruck des Seelenzustands ihrer Zeit als „Die Königskinder“.

Rosmer steht der Bühne viel ferner als Sudermann oder Fulda, ferner auch als Hauptmann. Hauptmanns Dramen bewähren sich auf der Bühne noch besser als im Lesen, bezeugen also einen angeborenen Blick für bühnengemäße Darstellung. Sudermann freilich verfügte von Anbeginn unbeschränkt über die Mittel rascher und sicherer Bühnenerfolge. Er war nicht wählerisch in ihrer Verwertung. Besonders legte er es immer auf starke äußere Spannung an. Die Augenblicke, in denen der Zuhörer für kräftige Griffe besonders dankbar ist, etwa die Schlüsse der Aufzüge, hob er geschickt heraus und versah sie mit starker Betonung. Die seelischen Vorgänge wurden diesen technischen Mitteln untergeordnet. Nur selten verzichtete er auf seine Gewandtheit im Erzielen augenblicklicher Wirkung und schuf etwas künstlerisch so Geschlossenes wie sein „Fritzchen“ (1896).

Der Gegenwart ist es unverständlich geworden, wie Sudermann jemals als Träger einer neuen künstlerischen Entwicklung gelten, wie er vollends zum Führer des Naturalismus erhoben werden konnte. Auffällig aber bleibt, daß Sudermann auch beim Publikum noch um die Ehren eines Dramatikers kam, den man ernst nimmt, nachdem er 1902 seine Kampfschrift über die „Verrohung der Theaterkritik“ gegen seine Beurteiler hatte ausgehen lassen. „Die Ehre“ (1890), die ihn mit einem Schlage zum meistbeachteten der neuern Dramatiker machte, wirkt seit längerer Zeit fast wie ein Lustspiel. Seine „Heimat“ (1893) gibt weiblichen Bühnensternen immer noch erwünschte Gelegenheit, auf Gastspielreisen alle Register ihres Könnens zu ziehen und billige Erfolge einzuheimsen. Gewichtigere Leistungen Sudermanns sind vergessen. Oder ist wirklich sein ganzes Schaffen unecht? Alfred Kerr beantwortet die Frage unbedingt bejahend.

Gleichwohl nahmen viele die Frauengestalten Sudermanns wie eine Offenbarung der jüngsten weiblichen Seele hin. Adah Barczinowski in „Sodoms Ende“ (1891), Elisabeth Wiedemann, die Gattin des Schulrektors vom „Glück im Winkel“ (1896), Gräfin Beate Kellinghausen in „Es lebe das Leben“ (1902), noch mehr die Königin von Samland der „Drei Reiherfedern“ (1898) sprechen für sein künstlerisches Bedürfnis, die Frau von einer Seite zu erfassen, die im neuern deutschen Drama noch nicht zur Geltung gelangt war. Überhaupt schien es, als sei Sudermann

berufen, der Bühne neue Stoffe und neue Probleme zuzuführen. Tatsächlich hatte er viel Spürsinn für Gedanken, die in der Luft lagen. Ja ein zwar nicht rückwärtsgewandter, sondern zeitgemäß vorwärtstreibender Kotzebue, teilte er mit dem erfolgreichen und bühnensichern Ausbeuter der Schlagworte des Aufklärungszeitalters die Fähigkeit, den Zuschauer zu blenden durch Anklänge an weithin bekannte Rufe großer Erzieher. Kotzebue nutzt Rousseaus Botschaft von der Rückkehr zur Natur, Sudermann arbeitet mit der Lehre vom Übermenschen. Beide setzen Großgedachtes ins Theatralische um. Sudermann möchte überdies, was von andern dichterisch entdeckt worden war, noch bühnenmäßiger gestalten. Oskar Wildes „Salome", die auf Heine und Flaubert fußt, sollte durch „Johannes" (1898) übertrumpft werden; Hebbels „Herodes und Mariamne" und Otto Ludwigs „Makkabäer" mußten dazu ihre Waffen leihen. Das „Glück im Winkel" holte aus dem Stoff von Ibsens „Frau vom Meere" stärkere Spannung, indem es die junge Frau eines Alternden nicht durch einen „fremden Mann", sondern durch die Kraftgestalt eines ostelbischen Junkers echt sudermannscher Prägung anlocken läßt; die tiefern künstlerischen Absichten Ibsens gingen bei dieser Verdeutlichung freilich verloren. „Die drei Reiherfedern" wetteiferten mit der „Versunkenen Glocke" im märchenhaften Versdrama. Unverkennbar wühlt Sudermann stärker auf. Doch die seelischen Fragen werden wie die gesellschaftliche der „Ehre" sofort beiseite geschoben, wenn der dramatische Ablauf seine kräftigsten Wirkungen hergegeben hat. Alles bleibt Mache des zielgewissen Bühnenkenners.

Umgekehrt mied Hauptmann grundsätzlich die begangenen Wege der Bühnenkenner. Locker ist seine Form. Nur einen Ausschnitt aus dem Leben bedeutet die Abgrenzung des dramatischen Vorgangs. Der Absicht, die Lebenseindrücke möglichst ungebrochen wiederzugeben, entspricht auch seine Gleichgültigkeit gegen kräftig herausgearbeitete Abschlüsse. Das Seelische erfühlt er mit ungemeinem Feinsinn und mit bewährter Fähigkeit, aus geringen Abschattungen Tragik erstehen zu lassen. Die „Einsamen Menschen" nehmen das Wesentliche des Vorgangs und des wechselseitigen Verhältnisses der Gestalten von Ibsens „Rosmersholm" auf. Allein die Gegensätze von Ibsens Stück wirken fast grob neben der seelischen Feinkunst, mit der sich in Hauptmanns Drama aus viel geringfügigeren Anlässen Zerstörendes entwickelt. Rebekka West hat die Anlagen einer Verbrechernatur, Anna Mahr ist ein gutes, aufopferungsfrohes Geschöpf. „Rosmersholm" erleichtert sich die Aufgabe, ungewöhnliche Geschehnisse seelisch zu begründen und glaubhaft

erscheinen zu lassen, durch meisterliche Verwertung der analytischen Form, die den eigentlichen Vorgang vor den Beginn des Stücks legt und auf der Bühne nur die letzten Folgerungen zieht. Hauptmann zeigt Zug um Zug, wie aus kleinen Anfängen großes Unheil erstehen kann. Ihm ist das Seelische, sein Werden und sein Ergebnis wichtiger als jeder Versuch, eine dramatische Form von strengen Linien zu verwirklichen. Er geht noch hinaus über den Standpunkt Otto Ludwigs, dem Seelisches nur als Voraussetzung, nicht als Ziel der Tragödie galt. „Michael Kramer" gibt im Dienste seelischer Enthüllungen den dramatischen Aufbau fast völlig preis. Unter dem Gesichtswinkel der Bühne sei in diesem Drama fast nichts gesehen, urteilte Alfred Kerr. Wie wenig Gewicht Hauptmann auf zielsichern Bau legt, beweist noch anderes: selten dürften einem Dichter von Hauptmanns Rang andere so viel in die Abschlüsse seiner Tragödien hineingepfuscht haben. Dem Schaffensfrohen, heißt es, waren seine eigenen Schöpfungen fremd und gleichgültig geworden, wenn sie endlich auf der Bühne standen. Da ließ er, ehe er selbst sich zu einem Meister zielgewisser Spielleitung entwickelt hatte, fremde Eingriffe gern zu. Gelegentlich tauchte der echte Schluß später auf. Das wahre Ende der „Versunkenen Glocke" ist noch immer ungedruckt. Der Schlußauftritt der „Griselda" trat erst zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Stücks in dem Bande hervor, den der Verlag S. Fischer zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens ausgab.

Hauptmann faßte das Thema der „Einsamen Menschen" später anders und im Sinn gesteigerter Gegensätze an. Er kam näher an Rebekka West heran, als er Rautendelein, noch näher, als er in „Gabriel Schillings Flucht" (1912) Hanna Elias schuf. Überhaupt erstand ihm in den „Einsamen Menschen" ein Thema, von dem er nicht loskonnte und das er immer wieder von neuem abwandelte. Noch „Kaiser Karls Geisel" (1908) und der Roman „Atlantis" (1912) sind Nachklänge der „Versunkenen Glocke". Von dem Weibe, das sich an die Stelle der berechtigten Gattin setzt, meldet auch der „Fuhrmann Henschel".

Der entscheidende Gedanke, der in der langen Nachfolge der „Einsamen Menschen" immer wieder von neuem und mit steigender Verneinung sich durchsetzt, ist Heines Gegenüberstellung eines sinnenfrohen Sensualismus und eines verzichtenden Spiritualismus, die Frage also nach dem Recht der „Emanzipation des Fleisches". Jakob Burckhardt und Nietzsche, aber auch Ibsen mögen Hauptmanns eigenes Erleben vor diese Entscheidung gestellt haben. Während Hauptmann bis zu Gabriel Schilling und Kaiser Karl die

Trägerin der Heilsbotschaft freieren Sinnenglücks immer stärker ins Verderbliche hinüberspielen ließ, wandte sich mit einem einzigen Ruck die Erzählung „Der Ketzer von Soana“ (1918) zu uneingeschränkter Verklärung der Männin, der Menschin, der Sünderin, die mit Gott zerfällt, um sich ganz dem Manne zu schenken. Endlich hat in einer Dichtung Hauptmanns einer das robuste Gewissen, sich ohne Reue auf die Seite starker und ungebrochener Sinnlichkeit zu versetzen und Sieger auch über seine eigenen Bedenken zu werden. Freilich ist diesmal der Mann nicht zwischen zwei Frauen gestellt; der Ketzer von Soana hat nur der Jungfrau Maria untreu zu werden, um sein Glück zu erobern.

Die Landschaft im „Ketzer von Soana“, die Gegend am Monte Generoso, atmet in Belichtung und in Farben berauschende Fülle. Noch in „Indipohdi“ (1920) gedenkt einer des Monte Generoso angesichts der Bergwildnis einer mexikanischen Insel. Norditalische Landschaft ist im „Ketzer von Soana“ mit der sehnsuchtsvollen Liebe des Deutschen erlebt, der sich aus dem graulichen Tag der Heimat nach der Pracht des Südens versetzt sieht. Schon in dem rätselvollen Märchenspiel „Und Pippa tanzt“ (1906) kündigte sich solcher Drang nach dem Süden an. In dem Reisebericht des „Griechischen Frühlings“ (1908) durfte Hauptmann von Erfüllung dieser Sehnsucht erzählen und einen Boden abzeichnen, den zu betreten nicht einmal Goethe gegönnt war. Im Weltkrieg, der auch Hauptmann den Zutritt zum Süden verbot, scheint der Zug nach Ländern, die der Glanz helleren Äthers umleuchtet, in ihm überstark geworden zu sein. Die Phantasie des Gestalters schlesischen Waldspuks begann von Mexiko zu träumen. „Indipohdi“ und der „Weiße Heiland“ (1920) schließen sich neusten Dichtungen anderer an, die, zeitgemäß getragen von rousseauischer Freude am naturhaft Ursprünglichen, in ferne Länder und in deren halbsagenhafte geschichtliche Vergangenheit fliehen. Daß Hauptmann einmal noch so nahe an Stoffe Kotzebues herankommen sollte, wer hätte sich's träumen lassen! Mehr als seit langem, natürlich mehr als Kotzebue, der leichtherzige Verspieler starkerfühlter Gedanken anderer, wird Hauptmann in beiden Stücken zum sittlichen Bekenner. Gegensätze in Gestalt und Gehalt sind es; innerlich und auf betrachtsame Äußerung des Gefühls eingestellt die fünffüßigen Jamben des „Indipohdi“, reich an äußerm Vorgang die eiligen vierfüßigen Trochäen des „Weißen Heilands“. Dort der Europäer wirklich weißer Heiland den Ureinwohnern, hier Cortez und noch mehr seine Leute zwecklos grausame Vernichter. Einer, der sich selbst überwunden hat, flüchtet aus dieser Welt

des Kampfes in ein Jenseits der Liebe. Dagegen ist das geschichtliche Drama vom „Weißen Heiland“ Wiedererweckung der Vorgänge und der Stimmungen des „Florian Geyer“, auch der Anklage, die von diesem Werk aus Hauptmanns Frühzeit gegen mitleidlose Kraftmenschen erhoben wird, zugleich in der Gestalt Montezumas und in deren Tragik etwas Neues: der Fürst, der sich und sein Reich zugrunde richtet, weil er in dem Übermenschentum der Spanier wirklich etwas göttlich Beglückendes und Erlösendes zu erblicken meint.

Wiederum berührt sich Hauptmann mit Dichtung anderer. Nachdem Arthur Schurig 1917 Cortez' Denkschriften verdeutscht hatte, begann Eduard Stucken 1918 seinen dreiteiligen Roman „Die weißen Götter“. Mit der sichern Sachkenntnis, die auf dem Boden des alten Karthagos in Flauberts „Salammbô“ erzielt ist, und mit verwandter Kraft der Wiederverlebendigung ferner Vergangenheit, nicht mit gleicher Kunst des Aufbaus enthüllt Stucken die Urgeschichte Mexikos und den abenteuerfrohen Wagemut des spanischen Eroberers. Erzählfreude und Erzählergabe, verwandt der Fabulierkunst des Cervantes, entwickelt die Schicksale einer umfangreichen Menge von Menschen, ohne zu werten, in strenger Unpersönlichkeit des Berichts. Hauptmann nutzt epigrammatisch die weltgeschichtliche Tatsache, daß die Mexikaner in den Spaniern längstangekündigte Götter erblickten. Sein Montezuma ist ein echterer Christ als die spanischen Bekehrer, ist in märtyrerhaftem Dulden ein Gegenstück Christi. Die überquellende Stoffülle, die das Stück Hauptmanns belastet, wurde von Klabund gewaltsam zusammengedrängt in der Ballade „Montezuma“ (1919).

Menschlich neue Züge liegen jedem Werke Hauptmanns zugrunde, noch wenn er Verwandtes abwandelt. Sie bewähren, wie ursprünglich Hauptmann die Voraussetzungen seiner Schöpfungen erlebt, so echt, daß er dem Leben ständig neue Geheimnisse ablauscht, durch deren dichterische Gestaltung er seinen Zeitgenossen Erlösung von ihrem Leid bringen kann.

Hauptmanns Erstlinge riefen neue Dichter zum Leben auf. Max Halbe, Otto Erich Hartleben, Georg Hirschfeld trieben auch mit eigenen Mitteln die neue dramatische Kunst weiter. Halbe ging wie Hauptmann vom konsequenten Naturalismus aus. Schon seine Anfänge bewiesen, daß er fest im Boden seiner westpreußischen Heimat wurzelt. Die Gegend an der Mündung der Weichsel bot ihm ihre Stoffe, ihre Menschen, aber auch in ihren landschaftlichen Zügen die Symbolik vieler seiner Schöpfungen. Keine seiner Leistungen erreichte den Erfolg und die Bedeutung seines Trauerspiels

„Jugend“ von 1893. Es wirkte in einem Zeitalter, das den Beziehungen von Mann und Weib einen nervös kränklichen Beisatz lieh, wie eine Wiedererweckung der Leidenschaft Romeos und Julies. Als ein Schicksal, das kein Entrinnen zuläßt, bricht erste sinnlich starke Liebe über zwei junge Menschen herein. Widerstandslos gibt sich ein heißblütiges Mädchen dem Geliebten hin. Fraglich bleibt nur die Notwendigkeit des vernichtenden Ausgangs. Symbolik, die auch sonst von Halbe erstrebt wird, mag das Ende (ein Geistesschwacher tötet aus Eifersucht versehentlich das Mädchen und nicht den Jüngling) minder bedingen als der Wunsch eines Naturalisten, ein Stück voll kräftigen Lebens vor einem weichlich versöhnlichen Ende zu bewahren.

Noch viel weniger als Halbe konnte Hirschfeld jemals das eine Stück überholen, das ihn berühmt machte: „Die Mütter“ (1896). Der künstlerisch Veranlagte, seelisch Schwache, der die Mutter seines Kindes verläßt, um aus ungesetzlichen Zuständen in das geordnete Heim seiner Mutter zurückzukehren, die Mutter, die der Mutter entgegenarbeitet und über sie siegt: die fruchtbaren dramatischen Gegensätze dieses Vorgangs sind naturalistisch eher gedämpft als voll herausgearbeitet. Hier wie sonst erscheint bei Hirschfeld mehr ein verhängnisvoller Zustand als eine geschlossene und zielgewisse Durchführung tragischer Widersprüche. Hauptmann erkannte in Hirschfeld mit Recht viel von seinem eigenen Wesen. Er übersah in ihm dichterische Schwächen, die in sich zu besiegen er selbst fähig war, nicht aber Hirschfeld.

Auch Hartleben hatte einen großen Erfolg, aber nicht zu Beginn, sondern erst nach langem Harren und kurz vor dem Abschluß seines Wirkens. Sein „Rosenmontag“ (1900) ist heute freilich viel seltener auf der Bühne anzutreffen als seine älteren, spottlustigeren Versuche „Die Erziehung zur Ehe“ oder die „Sittliche Forderung“; sie treiben, was auch dem Erzähler Hartleben am besten glückte, humorvoll ihr Spiel mit dem Philister, dessen Scheinsittlichkeit nur Schwäche oder gar Deckmantel heimlicher Sünden ist. Der „Rosenmontag“ nimmt feinfühlig die menschliche Frage von Sudermanns „Fritzchen“ auf und geht an die Tragik des Offiziers heran, dem innere Hemmungen verwehren, in den überkommenen Lebensformen seines Standes sein Leben mit fester Hand durchzuführen. Tatsächlich jedoch scheitert dieser Übergangsmensch mehr an den Ränken böswilliger Kameraden als an sich selbst. Rheinische Karnevalstimmung in tragischem Licht, dann aber die Zeichnung der soldatischen Umwelt sind die lockendsten Vorzüge des „Rosenmontags“.

Er nähert sich schon den zahllosen Stücken, die um 1900 durch kenntnisreiche Vergegenwärtigung eines engeren gesellschaftlichen Kreises, eines „Milieus", und durch die Händel, die an solcher Stelle zu Hause sind, den Aufgaben tragischen Gestaltens genügen zu können meinten, ihnen auch in den Augen vieler genügten. Sogar das war ein Ergebnis des Naturalismus, freilich blieb von der Absicht, die seelischen Züge eines Menschen aus seiner Umwelt abzuleiten, fast nur noch der äußere Behelf übrig: die Vergegenwärtigung der Umwelt.

Soldatenstücke gab es in Deutschland schon seit dem 18. Jahrhundert. Am Ende dieses Jahrhunderts ließ Tieck in seinem „Gestiefelten Kater" einen der Philister unter den Zuschauern bekennen: „Ich möchte wohl ein ganzes Stück von lauter Husaren sehn." Verwandter Herzenswunsch gilt für alle Milieustücke. Dem Soldatenstück lag um 1900 nahe, seine Spitzen gegen den militärischen Betrieb der langen Friedenszeit zu richten. Franz Adam Beyerleins „Zapfenstreich" trug am stärksten auf. Verneinung der bestehenden Zustände entsprach Dramen aus der Umwelt der Geistlichkeit noch weit mehr. Anton Ohorn nutzte den dankbaren Stoff gründlich aus. Die Schule, durch die Erzählung von den Leiden unverstandener Kinder schon ein beliebter Gegenstand von Angriffen, ist der Boden von Max Dreyers „Probekandidaten" und von Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher". Tiefer blickte ins Herz des Erziehers die Schultragödie „Traumulus" von Arno Holz und Oskar Jerschke. Wie die Dramen von der Schule den Lehrerstand, so nimmt Ferdinand Wittenbauers „Privatdozent" den Hochschullehrer und die gelehrte Klüngelwirtschaft aufs Korn. Wittenbauer brachte vorher in seiner „Filia hospitalis" den Studenten auf die Bühne, gleich vielen andern bestrebt, Wilhelm Meyer-Försters rührselige Verklärung der alten Burschenherrlichkeit und „Alt-Heidelbergs" einigermaßen ins Ernstere zu übertragen.

Der Naturalismus hatte dem Milieustück den Weg gezeigt durch seine Arbeiterstücke, durch Dramen, die vor Maxim Gorkis „Nachtasyl" und vor dessen erster Aufführung in deutscher Sprache von 1903 zu Armenhäuslern und Landstreichern herabstiegen. Dann durch Ausschnitte aus dem Leben von Künstlern. Wie im Roman spiegelten auch im Drama mehr oder minder voll Selbstironie die jungen Dichter ihr Ringen, ihr zigeunerhaftes Leben, ihre Ansprüche, Wolzogen und Holz auf Berliner, Leo Feld auf Wiener Boden. Nur Otto Ernst opferte mit wenig Humor die „Jugend von heute" dem soliden Bürger auf. Das Treiben der politischen

Parteien wurde zumeist lustspielmäßig ins Lächerliche gezogen; der Österreicher Karlweis und der Bayer Ludwig Thoma, der die enttäuschenden Enthüllungen des Bauernstücks „Die Fahnenweihe“ (1894) seines Heimatgenossen Josef Ruederer erfolgreich weitertrieb, übten an ihnen beifallsgewisse Spottsucht. Ebenso der geistvolle Wiener Rechtsgelehrte Max Burckhard, der als Leiter des Wiener Burgtheaters erfolgreicher als seine nächsten Vorgänger und Nachfolger neues Leben schuf, durch Unberufene indes verdrängt wurde. Burckhards „Rat Schrimpf“ (1905) nahm überdies den Bureaukraten hinzu. Der Naturalismus arbeitete ferner der Heimatkunst vor, die im Sinn ihrer Ziele neben den Umkreis einer Gruppe der Gesellschaft das landschaftlich umgrenzte Milieu setzte. Wie im Roman gelangte im Drama der Reihe nach ein deutscher Bezirk nach dem andern zu dichterischer Behandlung. Vertreter der Heimatromane wie Rudolf Herzog oder Klara Viebig taten mit. Erich Schlaikjer, Heinrich Sohnrey, Wilhelm Schäfer, Heinrich Lilienfein verwerteten den Boden ihrer engern Heimat. Am schwersten wiegt unter diesen Versuchen wohl das neuere Dialektstück. Fritz Stavenhagen aus Hamburg, Gustav Stoskopf in Straßburg, Otto von Greyerz aus Bern, mit stärkstem Nachhall der Tiroler Karl Schönherr fanden neue Abschattungen in der Wiedergabe heimatlicher Sitte und Rede. Das Bauernstück gewann durch Schönherr neue Züge. Seiner Komödie „Erde“ (1907) glückte es, etwas Reinmenschliches, die zähe Kraftnatur eines Greises, der seinem Sohn Licht und Luft nimmt, mit echt bäuerlicher Liebe zur eigenen Scholle in einer geschlossenen Persönlichkeit zu vereinen, die darzustellen auch einen Künstler wie Josef Kainz locken konnte.

Durch die Dramatik Schönherrs greift das Milieustück schon hinüber in eine neue dramatische Welt von einem Formwillen, der dem Naturalismus und seinen Folgeerscheinungen fremd ist. Die jüngste Dichtung hat das Milieu abgesetzt. Tatsächlich wirken die meisten Milieustücke von gestern jetzt schon wie ein Längstüberwundenes. Soweit sie nicht bloß leichte Unterhaltungsware sind, bezeugen sie die Gefahren, die in dem Verzicht des Naturalismus auf strengere Führung der dramatischen Handlung sich bergen. Das Seelische, das vom Naturalismus an die Stelle tragischer Verkettung gesetzt wurde, blieb in ihnen meist an der Oberfläche. Zuweilen schien es, als ob Entlarvung heimlicher Vergehen und Aufdeckung der Kehrseite scheinbar ehrwürdiger Einrichtungen den Anspruch erhöben, für vollwertige Tragik zu gelten. Anders meint es die Angriffslust der Neusten.

Arthur Schnitzler streifte nur das Berufsstück; sein eigener ärztlicher Beruf bot ihm die Ironie seiner Komödie „Professor Bernhardi" (1912); ein allerjüngster Versuch spielt mit dem Wiener Journalismus. Ironisches Spiel ist ja die liebste Ausdrucksform Schnitzlers, faßt man nur Ironie im weitesten, auch im romantischen Sinne des Worts. Im Zeitalter der Neuromantik, die den Naturalismus überwinden wollte, nahm Schnitzler, mehr als irgendein anderer, Züge der alten deutschen Romantik auf, soweit sie die Welt und vor allem die Bühnenwelt von einer Höhe beschaute, auf der sich das Treiben der Menschen wie der Schauspieler als eine Art Puppenspiel enthüllte. Kam Eindruckskunst, die nur am Spiel des Lebens sich weiden, es nicht in eine feste geistige Form bringen will, den Wienern um 1900 entgegen, so ist vollends Schnitzler der rechte Wiener romantische Ironiker, der über den Dingen schwebt und sich durch sie nicht zu einseitigen Entscheidungen weitertreiben läßt. Darum spielt er romantisch mit der Bühne, verfaßt er Puppenspiele, die aber eigentlich keine Puppenspiele sind, sondern Menschen zu Puppen machen. Darum wird bei ihm die Scheinwelt der Bühne sich in mannigfachen Abwandlungen ihres Scheins gern bewußt, läßt er die Menschen auf der Bühne von der Wirklichkeit reden oder — im „Grünen Kakadu" (1899) — vor Zuschauern, die in den Bühnenvorgang gehören, ein wirklichkeitstreues Spiel aufführen, das sie als geglückte Täuschung beifällig aufnehmen, das aber plötzlich bitterer Ernst wird und mit einem Morde endet. Etwas von der romantischen Spiegelung und Widerspiegelung bleibt auch in seinen Trauerspielen bestehen, schon weil gut wienerisch die Wiener Menschen Schnitzlers mit der scharfsinnigen Dialektik Nestroys sich selbst zergliedern, sich selbst dauernd in einem Spiegel sehen, der die schwersten Zusammenstöße abschwächt. In Stücken, die in der Vergangenheit spielen, um 1850 wie der „Ruf des Lebens" (1905), im Zeitalter Napoleons wie „Medardus" (1910) oder gar in der Renaissance wie der „Schleier der Beatrice" (1900), gestattete sich noch Schnitzler stärkere Ausbrüche der Leidenschaft. Der hohe künstlerische Reiz seiner Gegenwartsdramen wurzelt in der geringen Spannweite der Gegensätze, aus denen sich Tragik ergibt. Unbedingter als die „Einsamen Menschen" verzichten die Menschen dieser Dramen Schnitzlers auf einen Widerstreit, der in unvereinbaren sittlichen Anschauungen begründet ist. Im „Zwischenspiel" (1905) gehen Mann und Weib voneinander, gerade weil sie in vollem wechselseitigem Verständnis gemeinsam eine neue Sittlichkeit und eine freiere Auffassung ehelich bindender Verpflichtungen angestrebt und nur ihre eigene

Seelenstärke überschätzt hatten. Diese Menschen Schnitzlers wahren in sich die hohe seelische Bildung, die in gleichem Ausmaß vielleicht nur den Menschen jüngster dänischer Dichtung, vor allem Hermann Bangs, eignet. Sie verstehen leise Andeutungen, sie verharren, wo die entscheidenden Fragen sich stellen, bei Anspielungen, die nicht wie bei Ibsen schärfere Spitzen bergen als ein offenes Wort. Ein schlichter Satz bloß bezeichnet den Augenblick tragischer Entfremdung. Und mit ebenso unmerklichen Gebärden gehen diese Menschen in den Tod. Schon in seinen Anfängen, als er lediglich für den geschickten Abzeichner des Wiener süßen Mädels galt, übte Schnitzler seine Feinkunst der unmerklichen Betonung. Sie setzt beim Zuschauer viel Aufmerksamkeit, beim Darsteller eine verwandte seelische Haltung voraus. Sie kann den Eindruck müden Verzichtens so wenig meiden wie die gleichartige Kunst der Dänen. Ihre Träger sind nicht starke Willensmenschen, sie lassen sich von ihren Stimmungen schieben.

Hermann Bahr greift fester zu. So viel Verwandtschaft mit Schnitzlers Ironie in ihm und in seinen Komödien besteht, er ist von Schnitzler so weit entfernt wie sein fast parodistisches „Ringelspiel" (1907) von Schnitzlers „Zwischenspiel". Hier wie in seinem vielaufgeführten „Konzert" (1909) geht es grotesker zu als bei Schnitzler. Bahr schraubt sich hinab, um den Erfolg zu greifen, sagt Alfred Kerr. Bahr beobachtet auch zu gespannten Blicks jede Wendung des neuen Zeitgeschmacks, als daß er sich nicht gedrungen fühlte, mit dem Neusten zu wetteifern. Die Sarkasmen Bernhard Shaws, herber als Schnitzlers Ironie, klangen früh bei Bahr nach. Neben solcher Lust an enttäuschenden Enthüllungen gewinnt Schnitzler beinah einen Stich ins Sentimentale.

Als Peter Altenberg sein erstes Buch „Wie ich es sehe" 1896 veröffentlichte, sagte Hugo von Hofmannsthal, man merke gleich, daß es kein richtiges deutsches Buch sein könne; denn es habe ein gutes Gewissen, obgleich es um alles Wichtige völlig unbekümmert sei. Es sei im Ton hie und da manieriert leichtfertig und manieriert kindlich. Seine Kompliziertheit, seine Grazie scheine eine komplizierte innere Erziehung vorauszusetzen.

Hofmannsthal nahm an Altenberg wahr, was für ihn selbst gilt. Hofmannsthal schwebt über den Dingen wie Schnitzler, aber er verzichtet auch noch auf dessen ironischen Ton. Ein innerer Widerspruch, den er nie ganz überwinden konnte, ergibt sich ihm, wenn er tragische Wucht erzielen möchte. Er überschreit sich dann leicht. Ebenso gerät einmal sein „Rosenkavalier" (1911) bei den Bekenntnissen eines ungefügen Landjunkers in

einen Grobianismus, der übertreibt, weil er Hofmannsthal nicht liegt. Die maßlose innere Spannung, aus der seine Elektra die Ausbrüche ihres Hasses holt, gehört auf dasselbe Blatt. Hofmannsthal ist, Eindruckskünstler wie Schnitzler, noch weit mehr geneigt, den Zauber auszukosten, der in innern Erlebnissen von leisem und leichtverklingendem Tone ruht. Das gibt seinem Bruchstück „Der Tod des Tizian" (1893) den bezwingenden Reiz. Die kurze Auftrittfolge „Der Tor und der Tod" (1893) hat zum Mittelpunkt die Frage nach der Möglichkeit solchen Erlebens. Schon wenn seine „Frau im Fenster" (1899) von einem erlebnisvollen Sehnsuchtsmonolog weiterschreitet zum Grauen der Todesangst und zu den Schrecken einer fast tierischen Grausamkeit, aber auch bei dem plötzlichen Umschlag der Stimmung aus Ruhe und Gedämpftheit zu wilden Schreien in der „Hochzeit der Sobeide" (1899) kündigt sich an, daß Hofmannsthal sich selbst übersteigerte, als er mit Maeterlincks ungemeiner Fähigkeit, Augenblicke betörenden Bangens zu erwirken, den Wettbewerb aufnahm. Etwas in Hofmannsthals Formwillen wehrt sich gegen die dröhnende Wucht des Barocks. Ihm trugen die Versuche, solche Wucht durchzusetzen, den Vorwurf ein, er verfalle dem Schwulst der Hofmannswaldau und Lohenstein.

Viele leisteten und leisten ihm auf dramatischem Gebiete nur Gefolgschaft, soweit die Bruchstücke und die kleinen Dramen seiner Jugend reichen. Ist seine Kunst zu zartbesaitet, um sogenannte abendfüllende Stücke zu erbringen? Es war nicht klüger und nicht richtiger als bei Gelegenheit der Dramen Hauptmanns, die an ältere Dichtung anknüpften, Hofmannsthal der Unselbständigkeit, ja des Plagiats zu bezichtigen, weil er „Das gerettete Venedig" (1905) auf des Engländers Thomas Otway altes Stück, „Elektra" und „Ödipus und die Sphinx" auf die Stoffwelt von Sophokles und das Spiel „Jedermann" (1912) auf einen mehrfach dichterisch geformten Lieblingsstoff des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit gründete. Gleichwohl gibt es zu denken, daß er seine umfangreicheren Tragödien fast durchaus in näherm oder fernerm Anschluß an Werke anderer Dichter gestaltet. Wieder besteht auch die Gleichgültigkeit der Eindruckskunst gegen geschlossenen Bau. Dennoch konnte Hofmannsthal einmal etwas so Geschlossenes und Einheitliches erbringen wie das Schauspiel in vierfüßigen Trochäen „Der Kaiser und die Hexe" (1897). Es hat die Rhythmik des Schicksalsdramas und zweier Stücke Grillparzers. Es spricht für die Verwandtschaft, die zwischen Hofmannsthals Gestalten und romantischen, dem Schicksal widerstandslos hingegebenen Menschen waltet. Es leitet indes

wie Grillparzers „Der Traum ein Leben“ hinauf zu Läuterung und sittlicher Entscheidung. Die Stücke aus der Antike gehen nicht so weit. Sie versetzen dafür die Antike in die Luft der Schicksalstragik und leihen ihr Stimmung und Wortgewalt des Barocks. Grundsätzlich verschieden ist diese Antike von der Antike Winckelmanns und Goethes. Sie ist gleich der Renaissance anderer Dramen Hofmannsthals gesehen mit den Augen Jakob Burckhardts und Friedrich Nietzsches. Sie mutet Gestalten antiker Sage die seelischen Krankheitszustände der Gegenwart zu.

Anders gemeint ist die Antike von „Ariadne auf Naxos“ (1912). Text für die Musik von Richard Strauß wie der „Rosenkavalier“, zählt sie mit diesem zu den bemerkenswertesten Versuchen, der Oper ein Wortkunstwerk zugrunde zu legen. Der „Rosenkavalier“ ist nicht nur ein Zeugnis für Hofmannsthals Liebe zum alten Wien und zur Kulturwelt des frühen 18. Jahrhunderts. Er hebt die bewährten Mittel der besten Wiener Operette vom Ende des 19. Jahrhunderts empor in eine höhere Kunst des Wortes und der seelischen Erfassung. Ein Jüngling, gesungen und gespielt von einer Sängerin, erscheint verkleidet in weiblichem Gewand: solche Mischung der Gegensätze ist alte Überlieferung der Wiener Operette, war der Lieblingsstoff f. Zells, des Librettisten der „Fatinitza“ und der „Donna Juanita“. Noch an andern Stellen ist im „Rosenkavalier“ ähnliches Anknüpfen und Steigern zu beobachten.

Die Texte für Richard Strauß wurden Hofmannsthal am schlimmsten verdacht. Da er seit langem sonst nichts für die Bühne schrieb, galten sie vielen für seinen Abschied von der Dichtung überhaupt. Tatsächlich gibt Hofmannsthal viel von seinem eigentlichen Können zugunsten der Absichten des Vertoners auf. Dem Besten, was er zu sagen hätte, lassen diese Texte wenig Raum. Das lehrt ein Vergleich zwischen der Bühnengestalt der „Frau ohne Schatten“ und der Märchenerzählung gleichen Namens. Die Gegenwart kann kaum noch begreifen, welche Bedeutung in einer jungen Vergangenheit Hofmannsthal für das deutsche Drama hatte. Wenige nur machten gleich ihm Schule. Sein unmittelbarer Landsmann, der nur ganz selten ein Werk vorlegt, Richard Beer-Hofmann, leistete dem Freunde Gefolgschaft in der Umdichtung einer alten englischen Vorlage; der „Graf von Charolais“ (1904) steht als Werk der Wortkunst Schulter an Schulter neben Hofmannsthals Versdramen, schöpft Stimmungen tief aus und wahrt lockern Aufbau wie Hofmannsthal, übertrifft indes in der bühnengemäßen Einstellung die Mehrzahl von Hofmannsthals Versuchen. Nach langer Pause

brachte Beer-Hofmann in seinem biblischen Drama „Jaákobs Traum" (1918) eine Bekenntnisdichtung, die sich von Hofmannsthal wie von aller Eindruckskunst losgelöst hat. Sie möchte, gestützt auf Stellen der Bibel, die in Anhangsform dem Buche beigegeben sind, den Sinn des Weltschicksals der Juden enträtseln und gelangt zu stolzer Verklärung der Dulderrolle des Judentums in der Weltgeschichte. Getragen wird „Jaákobs Traum" von einer Strömung, die sich heute stark geltend macht. Vollends werden verwandte biblische Stoffe von Dichtern gepflegt, die so sehr von einander verschieden sind wie Burte, Dietzenschmidt, Sebrecht, Sorge, Stefan Zweig.

Schnitzler lenkte mit dem Versdrama „Der Schleier der Beatrice" in Hofmannsthals Bahnen ein. Und außerhalb Österreichs erstanden ihm Gefolgsleute in Ernst Hardt und Karl Gustav Vollmoeller. Auch sie verfielen der Anklage, den Schwulst des 17. Jahrhunderts zu erneuern. Mit Hofmannsthal ließen sie schon im engsten Umkreis der Eindrucksdichtung mindestens durch die Wortgebung Züge des Barocks erstehen, ehe noch im Drama der Ausdruckskunst Barock zu neuem Leben erwacht war. Hardt ging auf der Bahn des psychologischen Dramas bis zu den Spitzfindigkeiten von „Tantris der Narr" (1907), in dem Selbstverständliches nicht geschieht und der Vorgang weder innere Notwendigkeit noch Verständlichkeit gewinnt. Vollmoeller wurde wie Friedrich Freksa von Max Reinhardt mit der Aufgabe betraut, Pantomimen für Darstellungen in Riesenräumen und mit einer Unzahl Menschen herzustellen. Konnte einem Vertreter wohlgepflegter Wortkunst Schlimmeres widerfahren? Eigentümlichere Töne schlug Eduard Stucken an. Sein Bühnenvers hat ein so ausgesprochenes Gepräge, daß er durch seine Hebungszahl und seinen Reim noch den seelischen Vorgängen seinen Stempel aufdrückt.

Stuckens Vorliebe gehört dem Gebiet der Sagen von König Artus. Ganz anders als Stucken oder Hardt, im Dienste der Heimatkunst hatte Fritz Lienhard mittelalterliche Sagenstoffe der Bühne zuzuführen versucht. Ihnen allen gedieh die enge Berührung mit Richard Wagner nicht zum Heile. Vorläufig ist noch keiner erstanden, der die Gestalten von Wagners „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan" oder „Parsifal" im Bewußtsein des deutschen Publikums überwunden, ja der auch nur in seinen eigenen Leistungen die schädigende Erinnerung an Wagner ausgeschaltet hätte.

Enger mit Hofmannsthal verknüpft als diese Wiederaufnahme mittelalterlicher Stoffe sind die langen Reihen von neuen Dramen aus der Antike und aus der Renaissance. Auf beiden Gebieten war selbstverständlich

auch kurz vor Hofmannsthal alte Überlieferung fortgesetzt worden. Von neuern Dichtern hatten Ernst Rosmer und Herbert Eulenberg schon vorher oder mindestens gleichzeitig antike Stoffe aufgegriffen. Die Borgia, die bald besonders gern gewählt wurden, nahm Karl Bleibtreu schon 1887 in Anspruch; auch Rudolf Lothar, Max Halbe und besonders Wilhelm Weigand schufen vor Hofmannsthal Renaissancedramen. Maeterlincks äußerlich wirkungsreiche „Monna Vanna" und d'Annunzio verstärkten diese Vorliebe. Josef Viktor Widmann pflegte beide Gebiete. Zeugen für die Wendung, die von Hofmannsthal da wie dort der Auffassung des Stoffes gegeben wurde, sind Stefan Zweigs „Tersites" (1907) und Leo Greiners kraftvolles Stück „Herzog Boccaneras Ende" (1908). Oder auch Julius Babs tragische Komödie „Der Andere" (1906) und Emil Ludwigs „Die Borgia" und „Der Papst und die Abenteurer" (1907 und 10).

Hofmannsthal gewöhnte seiner Mitwelt die Sprachform des naturalistischen Dramas ab. Getragene Wortgebärde und wohlklingender Rhythmus verdrängten die Alltagsrede. Hauptmann selbst schien mit der „Versunkenen Glocke" die künstlerischen Absichten seiner naturalistischen Jugend überwunden zu haben. Der Glaube erwachte, daß der Augenblick erreicht sei, in dem sich folgerichtig aus dem Chaos des Naturalismus eine Kunst edlerer Prägung, gekräftigt durch die jüngsten Errungenschaften, entwickeln werde. Hofmannsthals berückende Verse begannen auch mit d'Annunzios südländischer Farbenpracht zu arbeiten. So war es, als sollte ein minder wirklichkeitstreues, reicher geschmücktes Drama in deutscher Dichtung sich durchsetzen. Hauptmann indes, der sogar seinen Widersachern noch immer als der berufene Führer galt, enttäuschte die Erwartung. Sein freischweifendes und eigenwilliges Schaffen ließ Folgerichtigkeit der Entwicklung nicht zu. Bald nahm er die wirklichkeitstreue Form seiner Anfänge auf, bald steigerte er noch das Märchenhafte der „Versunkenen Glocke". Oder er ließ seinen Humor vielfältig spielen wie in „Schluck und Jau". Die Zeit verdachte ihm, daß er nicht eine reinlichere Abfolge dramatischer Mustervorlagen bot. Sie kümmerte sich wenig um das Neue, das er immer brachte, wenn er sich nur zu wiederholen schien. Starke Leistungen wie sein „Armer Heinrich" blieben unverstanden. Anderes kam gar nicht auf die Bühne oder fand so unzureichende Darstellung, daß es rasch wieder verschwand. Später entdeckte man gelegentlich etwas von dem wahren Wert der unterschätzten Stücke. Der Nachwelt bleibe jedoch überlassen, den Zeitgenossen Hauptmanns das Urteil zu sprechen, die ihn

selten begreifen wollten und ihm doch die Ehren des ersten lebenden deutschen Dramatikers beließen.

Gegenströmung

Wege, die sich dem deutschen Drama schon vor Gerhart Hauptmann eröffnet hatten, blieben neben ihm nicht unbegangen. Die geringe Verwertung, die in seinen Dramen den wirksamsten Mitteln der Bühne zuteil wurde, machte immer noch zu einem erstrebenswerten Ziel, Wildenbruchs Kunst weiterzutreiben. Geschichtliche Stoffe im Gegensatz zu Hauptmann mit Wildenbruch zu nutzen, erwies sich gleichfalls als dankbar, mochte auch nicht Wildenbruchs heiliger vaterländischer Eifer sie tragen. Otto Erler dachte an Kleist, Hebbel und Ludwig, als er in seinem „Zar Peter" (1905) Wildenbruchs Kunst durch strengere seelische Folgerichtigkeit zu steigern strebte. Sein „Engel aus Engelland", der als „Struensee" 1916 auf die Bühne kam, überholte Michael Beer durch bessere Beherrschung der Bühne, Laube durch Vertiefung des Seelischen, erwies indes, daß nicht die Titelheldin, die königliche Freundin Struensees, sondern der König, der sich durch den Günstling seiner Frau um deren Liebe und um die Herrschaft gebracht sieht, dem Dichter sich als die eigentliche tragische Gestalt ergeben hatte, dennoch aber nicht in den Mittelpunkt gestellt war. In nordischen Ländern nahm man Erlers Vertiefung eines heimischen Stoffs besonders dankbar entgegen.

Wildenbruch übersetzte ins Österreichische der Brünner Hans Müller. Seine „Könige" (1915) verwerteten den Stoff von Uhlands wenig bühnengemäßem „Ludwig der Baier" zu starkem Erfolge. Sie nutzten gewandt die Zeitstimmung, die zu Beginn des Weltkriegs den Ländern der Mittelmächte zugefallen war. Anders als Wildenbruch, auch als Erler drängte Müller die seelischen Vorgänge zwischen Mann und Weib, den Lieblingsgegenstand des Dramas der jüngsten Vergangenheit, in den Hintergrund. Er entzog sich nicht der Forderung des Stoffs und ließ die geschichtlich bedeutsame Auseinandersetzung zwischen dem bayrischen und dem österreichischen Fürsten an erster Stelle bestehen.

Hans Francks „Godiva" (1919) verpflanzt geschichtliche Überlieferung desto entschiedener ins Gebiet seelischer Ergründung der Entschlüsse, die sich aus dem Zusammenprall erklügelter Wünsche des Manns mit dem durch ihn beirrten Gefühl der Frau entwickeln. Er verinnerlicht die Geschichte von der schönen Godiva, die, um eine rettende Tat zu leisten, nackt durch die

Straßen der Stadt reitet, indem er die erlösende Tat ausschließlich zum Ergebnis von Strebungen macht, die nur in Gatte und Gattin sich auswirken. Franck gilt vielen für einen der selbständigsten Erneuerer Hebbels. Mit Kandaules und Rhodope hält man Leofric und Godiva zusammen. Allein gerät Francks „Godiva" nicht vielmehr in das Fahrwasser der „Griseldis" von Halm und in deren erquälte und quälende Seelenführung? Von Hebbels Pantragismus und von dessen weltanschaulichen Voraussetzungen ist in „Godiva" nichts zu finden. So ergeben sich auch dem Leofric Francks die erlösenden Ausblicke nicht, die für Kandaules zuletzt Hebbel eröffnet. Das Drama geht am Ende, naheverwandt an dieser Stelle mit manchem der jüngsten Versuche, über in eine Missa solemnis für das Weib, das durch seine Opfertat zur Heiligen geworden ist. Als Gegenstück zu „Godiva" dreht sich schon die Novelle „Nyssaë" von Francks „Pentagramm der Liebe" um die Vorstellung des nackten Weibes, baut sie aber auf andere seelische Voraussetzungen. Neu und eigen ist in „Godiva" der Mann, der in der liebevollen Hingabe seines Weibes ein Letztes und Höchstes vermißt und es endlich erringt. Ein Übermaß physiologischer Einzelheiten lastet auf dem Seelenvorgang. Wucht des Barocks herrscht in der Sprache.

Neue, von Hauptmann nicht erschlossene Möglichkeiten des Dramas ergaben sich weder bei Erler noch bei Hans Müller, kaum bei Hans Franck. Auch nicht bei verwandten Bühnendichtern. Sie verharrten mit Absicht beim Bewährten.

Wohl gibt es einen Weg, der über Hauptmann hinausführt. Ihn gehen heißt indes die Eindruckskunst überwinden. Noch war die Zeit nicht so weit gekommen, noch war der Impressionismus in aufsteigender Entwicklung, als der Neuklassizismus sich auftat. Er hatte wenig Erfolg, weil er zu früh kam, aber auch weil ein Zeitalter, das an den Reichtum seelischer Abstufung und an die Kunst, dem Augenblick seine rasch vorübereilenden Züge abzusehen, gewöhnt war, die Versuche der Neuklassiker als zu farblos, fast wie etwas Leeres und Unlebendiges empfand. Paul Ernst, S. Lublinski, Wilhelm von Scholz verfochten im Sinn des deutschen Hochklassizismus die Ansicht, daß nicht Psychologie, sondern ein strenges Nacheinander von Vorgängen, aus dem sich eine bestimmte Abfolge von Gefühlen im Nacherleben ergebe, daß mithin die Verknüpfung der Begebenheiten und der Gang der Handlung notwendige Voraussetzung tragischer Wirkung seien. Lublinski stimmte ausdrücklich der Forderung Paul Ernsts zu, daß ein Drama eine strengbedingte Situation habe, die in unerbittlicher Weise, wie etwa im

„König Ödipus" oder in „Wallenstein", alle ihre Folgen geltend mache; daß ferner diese Aufgabe vor allem erfüllt sein müsse, ehe man sich auf zeitgemäße Psychologie einlasse. Ernst nahm den Gedanken eines engen Anschlusses an den „König Ödipus" in so strengem Sinne, daß er — ganz wie einst Schiller — die analytische Gestalt dieser Tragödie als künstlerisch entscheidende Tat pries. Zufall nur sei es gewesen, daß Ödipus seinen Vater erschlug und seine Mutter heiratete. Doch da bei Sophokles dieser Zufall in die Vorgeschichte verlegt und längst geschehen ist, wirke er als Ausgangspunkt einer Notwendigkeit. Das Drama des Sophokles führt nur den notwendigen Ablauf vor, der sich aus der weitzurückliegenden Voraussetzung ergibt. Hätte Sophokles früher eingesetzt und die Vermählung mit der Mutter dargestellt, so wäre sein Stück bloß die Abwicklung eines zufälligen Unglücks geworden. Tat eines wahren Tragikers ist es nach Ernst, daß Sophokles den Zufall der Vorgeschichte zuwies.

Hofmannsthal führte durch, was von Sophokles vermieden wurde. Der Gegensatz, der zwischen Ernst und Hofmannsthal besteht, erhellt schon aus dem Verzicht auf die analytische Gestalt der griechischen Tragödie, der in Hofmannsthals „Ödipus und die Sphinx" sich offenbart. Ernst nennt das die Naivität eines Dilettanten. Lublinski möchte vollends in Hofmannsthals Stücken eine der erstaunlichsten Verirrungen der neuern deutschen Literatur erkennen. Wie weit der Neuklassizismus von Hofmannsthal abgeht, muß stark hervorgehoben werden. Denn das metrische Gewand und die Stoffwahl ließen eine gewisse Verwandtschaft vermuten, nicht nur mit Hofmannsthal, sogar mit dessen unmittelbaren Nachfolgern. Auch Ernst liebt antike Stoffe, auch er schrieb ein Drama „Ariadne auf Naxos" (1912). Ernst und Stucken dichteten von Ritter Lanval, Ernst und Hardt von Ninon de l'Enclos. Und wenn Hardt eine „Gudrun" brachte, so legte Ernst eine „Brunhild", Lublinski „Gunther und Brunhild" vor. Allein Ernsts „Brunhild" (1909) nähert sich der Form des „Königs Ödipus", schiebt den umständlichen Menschenreichtum der Sage und das weite Gebiet, auf dem sie spielt, der Vorgeschichte zu und läßt Brunhild zuletzt sich selbst richten wie Ödipus. Noch besser bezeichnet „Demetrius" (1905) die Absichten Ernsts. Tatsächlich liegt der Stoff von Schillers letztem Werk zugrunde, das viele zu Ende führen wollten, auch Hebbel. Doch der Vorgang ist, um in möglichster Reinheit und mit Verzicht auf alles zeitlich Bedingte strengste innere Notwendigkeit zu gewinnen, nach Sparta und ins zweite Jahrhundert vor Christus verlegt. Um nur das Allgemein-

gültige für die tragische Darstellung herauszulösen, entkleidete einst Lessing alte tragische Gestalten ihres Zeitgewandes und hüllte sie in das Gewand seiner Gegenwart. Ernst geht in gleicher Absicht den entgegengesetzten Weg. Lessing gelangte von Medea zu dem bürgerlichen Schauspiel „Miß Sara Sampson"; Ernst meidet das bürgerliche Drama und dessen ungebundene Rede auf dem Wege zu einer strengern Form.

Paul Ernst hatte naturalistisch begonnen, Lublinski rang sich nur allmählich zu Ernsts Standpunkt durch, am schwersten ist Scholz' dramatische Leistung dem Glaubensbekenntnis von Ernst anzupassen. Seine „Gedanken zum Drama" (1904) kämpfen allerdings an der Seite Ernsts. Sie enthalten eine brauchbare Begriffsbestimmung des Tragischen: Tragik entsteht, wenn ein wertvoller Mensch gerade in sich Grund und Anlaß seines Untergangs trägt. Sie stellen den Begriff des „sich selbst setzenden Konflikts" fest und suchen ihn auf Hebbels Lehre zu gründen. Doch sogar Lublinski mußte zugestehen, daß Scholz dem oberflächlichen Blick als Neuromantiker und Symbolist erscheinen könne, daß sein „Jude von Konstanz" und seine „Meroe" (1905 und 06) symbolisches Gesicht und dramatisch-architektonische Organisation noch nicht zur Einheit zwingen. Und trägt Königin Meroe selbst, immerhin als wertvoller Mensch angelegt, Grund und Anlaß ihres Untergangs wirklich in sich oder ist sie nur Opfer ihres untragisch starrsinnigen Gemahls?

Vielleicht noch entschiedener als durch seinen Kampf für eine reine und strenge Form wurde Ernst durch die sittliche Wendung, die er der Tragödie zurückgeben will, zum Johannes kommender Kunst. Den schlimmsten Feind alles Tragischen nannte er die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Wenn es keine allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gebe, dann gebe es keinen sittlichen Konflikt, mithin auch keine Tragik mehr, sondern nur noch ein Verstehen. Unzweifelhaft traf Ernst mit diesem Einwand die Grundanschauung nicht nur des Naturalismus, auch des ganzen positivistischen Zeitalters. Welche Partei recht hat, kommt nicht in Frage. Aber ganz gewiß nahm Ernst der Jugend unserer Tage einen ihrer wichtigsten Gedanken vorweg, den entscheidenden Vorwurf, den sie gegen die Dichtung ihrer Vorgänger erhebt, den Grundsatz, den sie in ihren eigenen Schöpfungen verwirklicht. Hier kündigt sich schon der Wunsch nach einer geschlossenen Weltanschauung an, hier wird sie wie heute zur unentbehrlichen Voraussetzung dichterischen Gestaltens erhoben.

Trotzdem beruft nur ab und zu einer der Jüngsten sich auf den Neuklassizismus. Und so findet Paul Ernst auch nachträglich nur selten die Anerkennung, die seinen Werken bei ihrem ersten Auftreten vorenthalten wurde. Mitten in der Zeit einer noch aufsteigenden Eindruckskunst verzichteten sie auf reiche Farben und auf seelische Bewegtheit. Die schlichten Linien klassischer Baukunst der Tragödie kamen neben der lockern Gestalt der herrschenden Dramen daher nicht zu ihrem Recht. Wenn ein Dichter, der dem Neuklassizismus fernstand wie Wilhelm Schmidtbonn, in seinem „Grafen von Gleichen" (1908) einen vorübergehenden Erfolg erzielte, so lag es immer noch mehr an seiner Stimmungskunst als an dem Versuche, eine strenger zusammengefaßte Handlung zu schaffen.

Noch eine andere Gestaltungsmöglichkeit setzte sich gleichfalls zu Gerhart Hauptmann in Widerspruch. Sie wurzelt in der Überzeugung, daß echteste und eigentlichste deutsche dramatische Form weder von den Klassikern noch von Hebbel noch von Hauptmann erbracht worden sei. Vielmehr blickt den Anhängern dieser Überzeugung, was sie ersehnen, entgegen aus Werken des Sturms und Drangs, zunächst aus den Versuchen von Goethes unglücklichem Jugendgenossen Lenz, dann aus Arnim, Grabbe und Büchner. Nur zeitweilig näherte sich der junge Hebbel dieser Gruppe.

Dem Drama der Heimatkunst steht das alles ziemlich fern. Zeitigte sie Gutes auf dem Gebiet der Erzählung, so erhob sie sich auf dramatischem Feld nur selten über das sogenannte Oberlehrerdrama. Sie bleibt da zu äußerlich romantisch, um der Romantik der Lenz, Arnim, Grabbe, Büchner nahezukommen. Selbst Friedrich Lienhard trifft nicht immer diesen romantischen Ton.

Auch solche Romantik ist Eindruckskunst. Ja sie spiegelt das Wirrsal des Lebens und den vorübereilenden Augenblick oft mit überraschender Erfassungsfähigkeit. Doch sie zielt nicht schlechtweg auf Realismus. Sie entspricht dem Wühlen und Grübeln der deutschen Seele, sie ist deutsch humorvoll, sie steigert sich zu romantischer Ironie, sie hat eine unverkennbare Neigung zur Groteske. Ihre gesamte Haltung nähert sich der innern Bewegtheit des Barocks. Sie vertritt die gesteigerte Abtönung deutschen Formens, die neben der stillern Haltung der Kunst des jungen Goethe und noch mehr neben Goethes Alterswerken wie persönlichster Ausdruck ungebändigten und ungebärdigsten deutschen Wesens wirkt und sich heute mehr und mehr in der Dichtung durchsetzt. Sie darf als Gotik gefaßt werden.

Gerhart Hauptmanns Bruder Karl ist von solchem deutschen Lebensgefühl beseelt. Herbert Eulenberg wirkt zuweilen wie ein wiedergeborener Lenz, der junggoethischer Art noch verwandter ist. Er liebt ein andermal romantisches Gaukeln der Phantasie. Franz Dülbergs „Korallenkettlin" (1906) ist innerlich verwandt mit Arnims Art. Hermann von Boettichers ernstes Spiel „Die Liebe Gottes" (1919) bekennt sich offen zu Arnim, indem es der Hauptgestalt den Namen Achim von Arnim gibt; Hintergrund ist die jüngste deutsche Umsturzzeit. Grell und bunt ist das alles. Es bewegt sich zwischen engem Anschluß an die Wirklichkeit und freiem Schweifen phantastischer Träume. Es vergreift sich gern am Philister und erschreckt ihn durch tolle Purzelbäume. Es ist jetzt tiefsinnig symbolisch und gleich darauf heißblütig leidenschaftlich. Es übertreibt wie die Groteske und es sucht wiederum auch den zartesten Ausdruck eines reinen und ungebrochenen Gefühls.

Karl Hauptmann, Gerharts älterer Bruder, begann 1894 Dichtungen zu veröffentlichen, zu einer Zeit, als Gerhart schon nach schweren Kämpfen entscheidende Siege erfochten hatte und seine Kunst als etwas ziemlich Festumschriebenes im Bewußtsein der Zeit lebte. Karl Hauptmann hatte es nicht leicht, den Eindruck einer Wiederholung des Bruders zu überwinden. Man spürte in seinem Versspiel „Die Bergschmiede" (1902) neben Anklängen an Gerharts Schlesien und an die „Versunkene Glocke" zwar auch etwas anderes und Eigenes, doch mehr Sonderlichkeit als dramatische Kraft. Aber eine kleine Gemeinde vertrat die Ansicht, daß Karl der eigentliche, der große Hauptmann sei. Neben der Sicherheit, mit der sein Bruder sich auf der Bühne bewegt, erweckte er bis vor kurzem den Eindruck eines bewußten Dilettanten, den es wenig kümmert, ob er der Bühne gerecht wird oder nicht. Gerharts Form ist locker, Karl neigt zu einer Formlosigkeit, die dem Spielleiter Mühe macht, dem Leser nicht entgegenkommt. So harmlos wie die „Rebhühner" (1916) scherzen nur Gerharts stoffverwandte „Jungfern vom Bischofsberg" (1907). Doch bringen die „Rebhühner" in eine Idylle, die etwas von der Stimmung Jean Pauls hat, auch etwas von der Kunst Jean Pauls und seiner Gefolgsleute, Sonderlingsnaturen mit grotesken Zügen lebensfähig zu machen. Weltfremde, die selbst kaum ahnen, wie ganz anders sie sind als die übrigen Menschen, Träumer, die aus ihrer scharfumschriebenen Eigenheit die Welt lächelnd grüßen, glücken dem Schöpfer des Lächlers Einhart gut. Sie haben mehr Mark in ihren Knochen als die gemütseligen Menschen Max Jungnickels,

deren Stammbaum gleichfalls auf Jean Paul zurückgeht, aber ausschließlich auf dessen weltfremdeste Idyllen, und die noch mehr gemein haben mit einer Idylle von weit biedermeierischerer Haltung. Doch wie einst an solcher Naivität das 18. Jahrhundert seine helle Freude hatte, so kommt Jungnickel dem rousseauischen Zug von heute mit seiner geistigen Anspruchslosigkeit entgegen.

Auch in Karl Hauptmanns „Langer Jule" (1912) erscheint ein Vertreter idyllischer Menschengattung, im Mittelpunkt aber steht eine weibliche Machtnatur, rücksichtslos noch gegen ihren Vater im Kampf um ihr Recht, ein Gegenstück zu Shakespeares Richard III. und wie er zuletzt schier handgreiflich gequält vom Gewissen. Naturalismus und Visionäres ballen sich zu Wirkungen zusammen, die ins Übermächtige gehen. Zu dräuenden Gesichten stieg unmittelbar vor dem Weltkrieg die mahnende Auftrittfolge „Krieg, ein Tedeum" empor. Nun hatte sich Karl Hauptmanns Phantasie mit ihrer Neigung zu mittelalterlich apokalyptischen Schreckbildern endlich durchgesetzt. Etwas von der Stimmung des „Tedeums", die heute wieder begreiflicher und nachfühlbarer geworden ist als zu Beginn des Weltkriegs, tönt noch nach in den Bildern „Aus dem großen Kriege"; sie zeigen, wie das erste Kriegsjahr sich in Karl Hauptmann spiegelte, in einem Dichter, der nur Liebe und nicht Haß künden kann, der aus Liebe zur eigenen Scholle Kampfrufe ertönen läßt und in der machtvollsten Schöpfung der Sammlung, in der „Kathedrale", die Tragik des Hasses erfaßt, den der Krieg wachruft. Schon diese beiden dramatischen Bücher vom Krieg bewähren, wieweit Karl Hauptmann aus Eigenem an die Gesinnung der Allerjüngsten herangekommen war. Wenn jetzt einer aus diesem Kreise feststellt, wie stark prophetisch auf ihn und auf seine Altersgenossen der Lebenskomplex von Karl Hauptmanns Menschentum wirkte, so bestätigen das burleske Trauerspiel „Tobias Buntschuh" (1916), das Spiel „Gaukler, Tod und Juwelier" (1917) und das Spiel „Musik" (1919) nur noch ausdrücklicher ihren Zusammenhang mit der kühnen Mischung von Tragik und Groteske, klirrender, die Sinne überwältigender Bewegtheit und tiefaufwühlender Erschütterung, die mehr und mehr in jüngster Dichtung sich durchsetzt. Die dramatische Wucht, die in Karl Hauptmanns Anfängen durch lyrisches Gaukeln der Phantasie noch nicht hindurchdringen konnte, ist jetzt von ihm erreicht.

Herbert Eulenberg, mehr als zwanzig Jahre jünger, ist heute den Allerneusten noch nicht so nahe gerückt. Noch immer läßt er seine Phantasie

ins Grenzenlose spielen. Wenn Naheverwandtes überhaupt so scharf sich scheiden läßt, so ist Karl Hauptmann deutscher, berührt Eulenberg sich enger mit den Lieblingen der deutschen Romantik, mit Shakespeares Komödien der Art von „Was ihr wollt". Etwas wie Eulenbergs „Alles um Liebe" (1910) träumte Büchner, als er „Leonce und Lena" schrieb. Aber Eulenbergs Menschen sind von stärkerer Glut erfüllt, auch als die Menschen von Büchners „Danton"; nur „Woyzeck" reicht an die Macht der Leidenschaft heran, von der in Eulenbergs „Anna Walewska" (1899) Graf Walewski oder in „Leidenschaft" (1901) Edgar und Irene erfüllt sind. Dem Naturalismus von Anfang an abhold, blieb Eulenberg in diesen ersten Versuchen immer noch der Wirklichkeit näher. Das Offiziersstück „Leidenschaft" berührt sich sogar, doch flüchtig genug, mit der Darstellung militärischen Friedenslebens im gleichzeitigen Milieudrama. Aber schon die Bühnenanweisung „Das Stück spielt in Deutschland, wo und wann ihr wollt" bezeugt, daß Eulenberg alles eher als Zeitzustände malen und anklagen will. Das trennt ihn noch von den „Soldaten" des Stürmers und Drängers Lenz. Gleichwohl hat gerade „Leidenschaft" etwas von der auflösenden Sinnlichkeit, die von Lenz meisterlich getroffen wird. Nähere Prüfung entdeckt freilich bald, daß Eulenberg zwar wie Lenz nicht vor Derbem, ja Rohem zurückschreckt, aber dem Ton des jungen Goethe, nach dessen lebendurchwogter Fülle Lenz vergeblich rang, überraschend nahekommt. Edgar hat etwas von den Sturm- und Dranggenies aus Goethes Hand, von ihrer Sehnsucht nach starkem Erleben, von ihrer Rücksichtslosigkeit, aber auch von dem Zauber ihrer betörenden Rede, dem die Liebende ohne Widerstand verfällt.

Glühende und blühende Rede scheidet Eulenbergs Dichtungen vom Naturalismus, der zwar nicht wortkarg, aber mit Willen eintönig gewesen war. Inzwischen hatte Gerhart Hauptmann seinen Versen einen mächtigern Schwung der Worte, Hofmannsthal seinen Dramen die Musik seiner Sprache geliehen. Doch üppiger und bildreicher ist Eulenberg, vor allem unbekümmert um die Frage, ob solch überschwellender Reichtum dem Menschen, dem Augenblick, dem dramatischen Zusammenhang dient. Auch Alfred Kerr kann nur auf Arnim hinweisen, um diese sorglose Kunst ungebunden hinströmenden Reichtums zu bezeichnen und um zugleich vor ihren Gefahren zu warnen. Vers und ungebundene Rede, zuweilen shakespearisch in einem Drama nebeneinander verwertet, nehmen die seelisch gesteigerte Haltung neuster Dramatiker vorweg.

Doch Eulenberg legt mehr Gewicht auf Seelenkunst. Sein „Münchhausen“ (1900) und sein „Ritter Blaubart“ (1905) suchen wie Gerhart Hauptmanns Bearbeitungen alter weitverbreiteter Stoffe nach der wahren Deutung einer legendenhaft unwahr überlieferten Persönlichkeit. Freilich geraten dem leidenschaftlich vorwärtsdringenden Eulenberg solche Umdeutungen leicht wie völlige Umstülpungen. Zarter greift seine Kunst in das feine Gewebe seelischer Vorgänge, wenn seine „Belinde“ (1912), die ihren Gatten für tot hält und in liebevoller Erinnerung an ihn neuer Liebe sich hingeben will, den vermeintlich Toten wieder vor sich erblickt und zwischen ihm und dem andern wählen soll. Kein neuer Stoff, aber in Eulenbergs Hand wird er zu einem tiefempfundenen Abbild weiblicher Gefühlsverwirrung, die nur im Tode Erlösung findet. Belinde ist die Schöpfung eines Dichters, der seine Geschöpfe liebt und wiederum wie Arnim ihnen seine Liebe ausdrücklich bekennt. „Wie lieb ich dich . . .“ beginnen die stanzenartigen Strophen, die vor dem Stücke stehen. Belindens Bruder, gedacht als Steigerung ihres eigenen Wesens, „ein Mensch von letztem Adel“, wie ihn das Personenverzeichnis nennt, bringt durch groteske Gebärden den gaukelnden Ton der träumerischen Sonderlinge Shakespeares in die Welt Belindens. Eine komische Episodenfigur dient weiterer Abstufung der Töne. Der Bau des Stücks ist fester als in Eulenbergs ältern Versuchen. Dagegen gibt sich der „Frauentausch“ (1914) ausdrücklich als phantastisches Spiel und gefällt sich wieder in unvermittelteren Gegensätzen. Eine seelische Frage steht auch hier im Mittelpunkt. Treibt Eulenberg mit ihr sein Spiel, um zu beweisen, daß auch ihm Seelendramatik allmählich minder wertvoll wird?

Wie im Fortschreiten Eulenberg sich immer näher an Goethe herangebildete, verrät seine „Insel“ (1918). Goethes Form und Goethes Gedankenwelt klingt an. Da steht neben andern kunstvollen lyrischen Einlagen ein Gedicht, das für glücklichste und täuschendste Nachbildung von Sängen Goethes gelten darf. In diesem Drama wird einem Greise überdies Natur, was sie für den Betrachter Goethe bedeutete. Vor allem aber prägt sich Goethes Brauch, erlebtes Leid zum Kunstwerk werden zu lassen und so zu überwinden, um in die Worte, mit denen wie zur Verkündigung des besten Lebensziels das Werk ausklingt: „Leicht ist jedes Erdenleben, wenn man es in Verse zieht.“ Kunst also soll erlösen vom Erdenleid; das ist Eulenbergs Trost am Ende des Weltkriegs. Freilich denkt er mehr an romantische Poetisierung des Daseins als an Goethes strenges Scheiden von Kunst und

Leben. Die „Insel", das Spiel, in dem ein Lebenskämpfer am Ende seiner Tage sich auf menschenferner Insel freien Raum für seine sittlichen Wünsche schafft, ist zugleich eins der zeitgemäßen Bekenntnisse zu Rousseau, verficht Flucht heraus aus dem überbewegten Leben zu stiller Einkehr und zu Arbeit im Dienst der Menschenliebe. Dem Lebensgefühl der Neusten, ja noch ihrem Wunsch, das Kunstwerk zu sittlichem Aufruf zu gestalten, gibt Eulenberg hier nach, ganz anders gewendet als in seinen früheren Werken. Doch nicht bloß die künstlerische Gestalt des Werks widerspricht dem Formwillen der Ausdruckskunst. Auch die scheinbar expressionistische Gedankenwelt der „Insel" behält durch fühlbare Sonderzüge einen eigenen Ton, den Ton Eulenbergs des Eindrucksdichters.

Greller als Eulenberg begann auf Grabbes Wegen Hans Kyser. Seine „Meduſa" (1910) trieb den Gegensatz von Kunst und Leben, unter dem in Ibsens letztem Stück Rubek zusammenbricht, in dem zugleich künstlerischen und allzu menschlichen Ringen eines brünstigen Gewaltmenschen mit einer dirnenhaften Fürstin zu einer Höhe, auf der ein Künstler Leben willig dem Kunstwerk opfert, auch das eigene. Dieser Bildhauer Daidalos hüllt, Grabbes Gothland übertrumpfend, seinen Idealismus in Zoten und stinkt nach Zwiebeln. Kühner wurde kaum je auf der Bühne gezeigt, wie ein Mensch noch das Tierischeste, das er in sich hat oder das in ihm wachgerufen wird, in den Dienst seiner Kunst stellt. Liebeserlebnisse, auch des Heranwachsenden, stehen im Mittelpunkt der nachfolgenden Stücke Kysers; aber er begann Mäßigung dem Blute seiner Menschen zu tropfen, gab Leidenschaft, deren Sinnlichkeit durch Geistiges gebrochen ist und daher fast widerwillig aufflammt. In „Charlotte Stieglitz" (1915) überwand Kyser (wie Alfred Kerr rühmt) das Anekdotische des Stoffs. Ehetragik wird geboren aus dem Widerstreit einer Frau, die aus Geistigem heraus den Gatten zum Glück führen möchte, und eines Mannes, der zwischen Pose und wirklichem Seelenleid hin- und herpendelt. Solcher Gegensatz führt zu einem steten Stimmungswechsel, der den Leser stören mag, gleichwohl von der Bühne (nach Kerrs Zeugnis) wirkt, mag Kyser auch auf das grotesk Jähe Wedekinds dabei mit Willen verzichten.

Zu den neuern Leistungen der Richtung Karl Hauptmanns und Eulenbergs zählen Paul Kornfelds „Verführung" und Hanns Johsts „Junger Mensch" von 1916. Sie stehen schon im Zeichen Frank Wedekinds.

Die Welt Frank Wedekinds bedeutet die höchste Steigerung ins Groteske. So wenig deutsch seine Menschen sich geben, so ausgesprochen

sein Wille ist, die Hefe der internationalen Gesellschaft zu vergegenwärtigen, wie unbedingt er die allerneusten seelischen Verirrungen dem Zeitalter abzulauschen liebt: er ist doch eine Höchststufe der Bahn, auf der einst Grabbe und Büchner gingen. „Frühlings Erwachen" nahm schon 1891 den balladenmäßig skizzenhaften Stil von Büchners „Woyzeck" auf. Der „Erdgeist" von 1895 und seine viel jüngere Fortsetzung greifen weit hinaus über den Wirklichkeitssinn des Naturalismus. Sie überholen den jüngsten deutschen Roman und seine Neigung zur Schauerromantik. Die derben Linien dieser Groteskkunst gemahnen schon an Gebräuche einer Sondergruppe expressionistischer Maler. Die übermächtige innere Spannung des Barocks drückt sich bei Wedekind noch fühlbarer als in seinen Gegenwartsstücken aus, wenn sein „Simson" (1913) die Sinnenqual des Mannes, von der fast immer Wedekind zu dichten hat, ins Heroische steigert und die Versform übernimmt.

Am 19. Mai 1812 schrieb Goethe an Zelter über den Stoff des Simson und über dessen dichterische Verwertbarkeit. Er fand in der alten Mythe eine der ungeheuersten: eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt, die rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich, bei wiederholtem Verrat, sich jedesmal in Gefahr weiß; diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt. Goethe nahm einen guten Teil von Wedekinds Drama mit dieser Deutung vorweg. Und nicht bloß von „Simson". Delila hat Vorstufen und Verwandte in Wedekinds Dramen. Lulu im „Erdgeist" verkörpert schon und vielleicht noch lebensvoller als die alttestamentarische Dirne das Weib, das ganz nur übermächtiger Trieb der Sinne ist und zugleich rettungslos betörend und zerstörend den Mann an sich kettet. Lulu kann ihre Macht nicht nur an Kraftnaturen, auch an seelisch Verfeinten bewähren. Chaotischer noch als in Delila wogt es in ihrer Seele. Delila ist die Dirne, die nie nur einem einzigen gehören kann, die aber noch etwas wie mütterliche Zuneigung für ihr Opfer hat. Verworfen ist sie und doch fast unschuldig in dem Bewußtsein der Selbstverständlichkeit ihres Verhaltens. Etwas Ungebrochenes mischt sich in ihr mit ausgeklügelter Verschmitztheit. Lulu schillert in reichern Farben: von echter Zuneigung bis zu ahnungsloser Gleichgültigkeit gegen qualvoll Leidende, von hündischer Unterwürfigkeit zu rücksichtsloser Herrschsucht durchläuft sie die Zwischenstufen. Wetterwendisch und treu, geht sie von Mann zu Mann weiter und tötet den, den sie allein liebt. Sein Sohn sinkt

mit ihr immer tiefer, sie wird Straßendirne und er ihr Zuhälter. Ein dämonischer Zauber strahlt noch jetzt von ihr aus, noch Frauen erliegen ihm. Echter Wedekind ist der Ausgang: Jack der Aufschlitzer tötet in London Lulu und ihre widernatürliche Geliebte.

Schnitzler hatte in seiner Beatrice etwas Verwandtes festzuhalten versucht. Die Luft einer Renaissance, die schon zum Barock neigt, bot er auf, um ein solches Weib wahrscheinlich zu machen, überdies noch die Zwangslage einer Umgebung, in der etwas wie ein jüngster Tag angebrochen ist. Wedekind bleibt in der nächsten Gegenwart. Seine Lulu tritt als Gattin eines Mannes von Amt und Würden zum erstenmal auf die Bühne. In solchen grellen Gegensätzen gelangt Lulu zu bezwingenderer Lebendigkeit als Beatrice, das Weib aus der Welt Hofmannsthals, der ihr Leben gelebt wird, die es nicht lebt. Neben solchem Gewährenlassen wirkt Lulu wie eine unwiderstehliche Willensnatur.

Ist auch Wedekinds Delila dieser Lulu nicht ganz gewachsen, so greift Wedekind seinem Simson tiefer in die Seele als den Männern, an denen sich Lulu auslebt. Simson ist letzte und schmerzlichste Enthüllung von Wedekinds Seelenleid: Wedekind, der die Philister bekämpft, sein Heiligstes in diesem Kampf preisgibt und ihnen nur zum Spott dient, verhöhnt und geschändet wird und, eine Heldennatur, sich wie die komische Figur im Zirkus verlacht sieht. So empfindet sich Wedekind selbst. In diesem blutigen Spötter herrscht eine fast rührselige Überempfindlichkeit. Wirklich wollten nicht bloß die sorglosen Genießer des Lebensbehagens, auch ernste Betrachter in ihm nur eine Art Zirkusdirektor erblicken, dessen rohe Improvisationen in steifem Papierdeutsch billigste Knalleffekte erzielten mit den landesüblichen Typen des Zirkus, mit Akrobaten und Clowns, mit einem Herkules und mit einer Primadonna, die alle Darsteller in sich verliebt macht. Gegen solche Anklagen konnte Wedekind sich gar nicht genugtun in steter Betonung seiner sittlichen Ziele. Immer wieder brachte er sich in Gestalten seiner Stücke auf die Bühne, um seine Widersacher eines Bessern zu belehren. Ein König wird gestürzt, wird Hofnarr seines Überwinders und erklärt, sein Fach sei die große ernste Tragödie. In „Hidalla“ (1904) will Hetmann eine neue Sittlichkeit durchsetzen, deren höchstes Gebot Schönheit ist. Man nutzt ihn zu guten Geschäften aus oder macht ihn zum dummen August. Den sittlichen Erwecker stempelt die Welt zum Hanswurst: so faßte Wedekind die Tragik seines eigenen Lebens. Sie wurde ihm zum Mittelpunkt seines Schaffens.

Hebbel und Ibsen wehrten sich gegen eine Umwelt, die sie um jeden Preis zu Gedanken- und zu Tendenzdichtern machen wollte. Wedekind war unglücklich, weil man ihm nicht zielweisende Gedanken zutraute. Lag nicht eine völlige Verkennung des Wesens der Groteske zugrunde und ließ der große Ironiker Wedekind sich nicht durch solche Verkennung seinen Humor zerstören, ja sein Gefühl für das Groteske verwirren? Groteske wurzelt von vornherein in einer ausgesprochen sittlichen Anlage. Nur eine Zeit, für die sogar Wilhelm Busch bloß ein belustigender Spaßmacher war, konnte das übersehen. Sie war der Groteske zu sehr entwöhnt. Groteske trieben Grabbe und Büchner, weil sie sich in Widerstreit zur Sittlichkeit ihrer Umgebung fühlten, trieb aus gleichem Grunde zuweilen schon die Romantik, trieb vor allem der junge Schiller dank seiner ausgesprochen sittlich wertenden Anlage. Groteske mischt Tragik und Komik, um Wahrheiten zu enthüllen, die zu herb sind, als daß sie ohne Brechung erträglich wären. Deutsche Romantiker träumten von einem Drama, in dem Tragisches das höchste Komische, Komisches das höchste Tragische gebären sollte. Sie beriefen sich auf Shakespeare, aber auch auf deutsche Puppenspiele. Heine stellte in einem Brief vom 12. Oktober 1825 fest, das Ungeheuerste, Entsetzlichste, Schaudervollste ließe sich, wenn es nicht unpoetisch werden soll, nur in dem buntscheckigen Gewand des Lächerlichen darstellen. Auch Heine dachte an Shakespeare, der in „Lear" dem Narren das Gräßlichste in den Mund lege, dann an das Puppenspiel.

Wedekinds Spiele, schon „Frühlings Erwachen", sind dem Puppenspiel verwandt. Tod und Selbstmord sind ihnen etwas Selbstverständliches, um dessentwillen nicht viel Aufhebens gemacht wird. Oder ein feierlich in Szene gesetzter Selbstmord bleibt im letzten Augenblick ungetan. Komisch kann das alles wirken. Die Beweglichkeit der Puppenspielbühne herrscht auch in äußerlichen Vorgängen. Verkleidung, Umkleidung, waghalsige Gauklerkunststücke, Menschen, die sich verbergen und unversehens aus ihrem Versteck hervorkommen: alles geht bei Wedekind vom Puppenspiel schon weiter zur zeitgemäßern Form des Kinematographen. Etwas traumhaft Unwirkliches vermählt sich mit Vorgängen, die in naturalistischer Deutlichkeit vergegenwärtigt sind.

Hinter solcher Groteskkunst, die mit dem Leben ihr Spiel treibt, steht Wedekinds heißer Drang nach sinnebeglückender Schönheit. Er sehnt sich nach der Sittlichkeit, die zur Schönheit wird. Er kann sie freilich nur denken und nicht verwirklichen; oder aber er gerät ins Dirnenhafte, wenn

er sie durchführt. Wieder einer, der vom Dritten Reich träumt und mit Willen die Gefahren dieses Traums übersieht, obwohl sie schon von Ibsen aufgedeckt worden waren. Auch Wedekind möchte das Fleisch emanzipieren. Durchaus nicht neu ist seine Überzeugung, daß die äußerliche Schamhaftigkeit, die von der bestehenden Gesellschaftsordnung gefordert wird, nur zu krankhaftem Laster führt. Schon Friedrich Schlegels „Lucinde" und Schleiermacher hatten Gleiches verfochten. Bis zu Hauptmanns „Ketzer von Soana" klingt das nach und wird künftig noch lange nachklingen. In Wedekind ist der ganze Umkreis von Gedanken, die im 19. Jahrhundert sich mit dem Traum vom Dritten Reich verbanden, zur chaotischesten Gärung gelangt. Solche Gärung dichterisch zu spiegeln, blieb ihm nur die übertreibende Kunstform der Groteske, blieb ihm nur der spitze Hohn, der in der Sünde bloß eine pathetische Bezeichnung für schlechte Geschäfte erblickt.

Wedekind vernichtet grundsätzlich den falschen Schein und zerstört zweifelsfroh die liebgewonnene Selbsttäuschung. Aller Romantik — im landläufigen Sinn des Worts — stellt er ein Bein. Leo Matthias nennt ihn den Freiheitskämpfer der Menschheit gegen die Romantik herrischer Geschlechtssittlichkeit beim Manne; für die aus der menschlichen Gesellschaft hinausgehetzte Dirne gegen die Romantik zugelassener Verhältnisse; gegen die Romantik der Keuschheit, die von dem jungen Weib Unberührtheit fordert. Doch die Frühromantik aus der Zeit des „Athenäums" der Schlegel kämpfte einen verwandten, mindestens einen gleichgerichteten Kampf. Und die künstlerische Form, die von Wedekinds Angriffen gewählt wird, hat etwas von der weltverhöhnenden, mit der Welt spielenden Gebärde der romantischen Ironie, übertrifft nur an Paradoxie alle deutsche Romantik von 1800 und drückt auch noch den ironischen Zweifler Heine herab zu einem zagen Wegebahner Wedekinds.

Die Schönheit, zu der die Sittlichkeit sich erheben soll, ist für Wedekind verkörpert im Weibe. Dieses schöne Weib erlebt er mit krankhaft überreizter Sinnlichkeit. Der Dichter Wedekind fühlt das lockende Weib, wie von seinem Simson seine Delila, wie Lulu von seinen Männern gefühlt wird. Er ist krank vor Sehnsucht und verdenkt der Verführerin zugleich, daß sie ihm seinen Traum vom Dritten Reich zernichtet. Und so zerstört er sie selbst. Hier geht die Groteske aus der Welt des Humors heraus. Hier und nicht bloß in der höhern Achtung, die der Durchschnittsmensch dem Ernsten zuungunsten des Humors entgegenbringt, liegt der Grund von

Wedekinds Wunsch, als Tragiker hingenommen zu werden. Dieser Ironiker hat in sich eine Grenze, über die seine Ironie nicht hinauskann.

Wedekind verrät, wie schwer es war, Ibsen zu überholen, wenn im Drama Gesellschaftskritik getrieben werden und dabei das Verhältnis zwischen Mann und Weib im Mittelpunkte stehen bleiben sollte. Jüngste deutsche Dichtung schiebt endlich dies Verhältnis in den Hintergrund und gewinnt schon durch diesen Entschluß freiern Spielraum. Wedekind beweist, wie die Ausländer Bernhard Shaw, Oskar Wilde und August Strindberg, daß nach Ibsens strenggeordnetem tragischem Kosmos auf seinem Boden nur noch chaotische Auflösung wie etwas Neues wirken konnte. Nur so war Ibsen zu übertrumpfen. An die Stelle seines Ernsts trat bei Wedekind, bei Shaw und Wilde, zuweilen sogar bei Strindberg das zittrige und flirrende Licht der Ironie, bei allen vier eine Übersteigerung seiner Satire.

Ibsen stellt in der „Wildente" und in „Rosmersholm" den Idealisten, die in dieser Welt scheitern, die Weltgewandten gegenüber, denen im Leben alles wie ein Spiel glückt. Neu war nicht die Gegenüberstellung, neu war die Abtönung der gegensätzlichen Gestalten, die in Vater und Sohn Werle, in Mortensgaard und Rosmer aufeinandertrafen. Bei Wedekind werden auch noch Naturen von Mortensgaards Schlag übertölpelt, sie finden ihren Meister: der gerissene Vater Schön in Lulu, der Hochstapler Marquis von Keith in Konsul Casimir.

Schon Gregers Werle weiß nichts von kindlicher Ehrfurcht, wenn er mit seinem Vater redet. Der Vater ist empört, daß sein Sohn in solchem Ton zu ihm spricht, bekommt aber sofort noch Schlimmeres zu hören. Erhard Borkman schüttelt alle Verpflichtungen, die er gegen seinen Vater, seine Mutter und gegen Ella Rentheim hat, leichten Herzens ab und zieht hinaus, um sein junges Leben zu genießen. Pietät auch gegen die heiligsten Wünsche seiner Mutter ist ihm fremd. Das steigert sich bei Wedekind und bei seinen ausländischen Nachbarn zu einer stehenden Gebärde. Verwandtschaftliche Beziehungen sind ihnen die Brutstätte schnöder Verhöhnung. Kinder haben grundsätzlich keine Achtung vor den Eltern. Zag und gedämpft erscheint daneben, was über die Grenzen des Vierten Gebots in Anzengrubers Volksstück gesagt wird. Zwischen Mann und Weib herrscht vollends ein Kampf auf Leben und Tod. Strindberg macht diesen Kampf zum Angelpunkt seiner Dichtung.

Oskar Wilde, natürlich nicht in „Salome", sondern in seinen Gesellschaftsdramen, ist zahmer und weniger grotesk als Wedekind. Alfred

Kerr konnte ihn trotzdem — schon vor fast zwei Jahrzehnten — mit Recht einen lyrischen und snobbistischen Vetter Wedekinds nennen. Wilde steht in der Mitte zwischen Sardou und Wedekind. Er kämpft, später Nachfolger Byrons, gegen den äußern Anschein des Anständigen, den sich die englische Gesellschaft gibt. Er tut es mit andern Waffen. Aber in seinem Humor steckt mehr Britisches. Ernst gibt sich, was nur Spott ist. Aber zuweilen trifft seine Ironie ahnungslos ihn selbst.

Am ungebrochensten waltet bei Shaw ironischer Humor. Doch auch der Ire Shaw scherzt trotz aller Schärfe harmloser als Wedekind. Den Schritt, der das Erhabene vom Lächerlichen trennt, tut er grundsätzlich immer. Vielmehr ist das Erhabene, ist alles, was nach Pose schmeckt, ihm von vornherein lächerlich. Das Unzulängliche aller menschlichen Zustände ist bei ihm stets bedingendes Ereignis. Travestie steckt in seinen Spielen, auch wenn sie sich nicht als Travestie geben. Er sieht so tief in seine Menschen hinein, daß seinem Julius Cäsar vor seiner eigenen Gottähnlichkeit bange werden kann. Er entlarvt mit leichterer Hand die Kleinen, die sich wie Helden aufspielen. Shaws Ausgangspunkt war der Kampf gegen englische Verklärung des Feigenblatts. Er leitete ihn weiter zu aristophanisch freiem Scherz über das gewollt Große und Feierliche. Gut irisch ist sein Humor nur trockener als der aristophanische. Und in dem Athen des Aristophanes durfte manches auf der Bühne gesagt werden, was auch Shaw nicht zu sagen wagt.

Shaw gewann in Deutschland rascher Bewunderer als Wedekind. Manche gelangten nur auf dem Umweg über Shaw und Wilde zu Wedekind. Die Zeit des Weltkriegs machte Strindberg auf deutschem Boden beliebter als alle drei; er zählt zu den Meistaufgeführten in Deutschland.

Strindbergs Schaffen ist so vielgestaltig, daß sich schwer erkennen läßt, was an seinen Werken den Deutschen eigentlich lockt. Mit Händen zu greifen ist sein Kampf gegen die Frau, die sich als Ebenbürtige neben den Mann stellt und Mannesarbeit treiben will. Ibsen und Björnson, die für die sogenannte Emanzipation der Frau eingetreten waren, erscheinen ihm als Schwächlinge und Toren. Sein Schaffen ist zum guten Teil Widerspruch gegen beide, macht sich daher auch von ihnen, zumal von Ibsen, abhängiger, als es seine Überzeugung, ganz ursprünglich zu sein, zulassen sollte. Die Frau ist ihm, auch wo nicht die Frage ihrer geistigen Ansprüche sich stellt, die unerbittliche Vernichterin des Mannes. Es ist bei Strindberg wie Verfolgungswahn. Zugrunde liegt eine seelisch verfeinte und ins Krankhafte

spielende Sinnlichkeit, die wie bei Wedekind den Mann zurücklockt in die Fesseln seiner Verderberin. Aber nicht bloß vom Weib fühlt er sich befeindet. Unentwegt spürt er nichtige Feindseligkeiten des Nächsten auf, die sich gegen ihn richten. Er kann sich gar nicht genugtun, immer wieder zu erzählen und darzustellen, wie er und wie Menschen seinesgleichen unterdrückt, in ihrem besten Können gehemmt, wie sie um den Gewinn ihrer Leistungen gebracht werden, und wie auch die Welt um diesen Gewinn kommt dank dem Neid, der Mißgunst, dem Unverständnis der vielen, die in unberechtigter Anmaßung klüngelhaft Entscheidungen zu treffen vermögen. Strindberg gewinnt zuweilen den Anstrich des Projektenmachers, der sich abgewiesen sehen muß und mit kleinlicher Rachsucht losbelfert. Aber Staunen erweckt immer wieder die Offenheit, mit der eigenes Erleben die letzten Verhüllungen bei Strindberg abwirft und sich der Welt bekennt. Da steht er unmittelbar neben den großen Selbstenthüllern vom Schlage Rousseaus. Mit Rousseau verwandt ist Strindberg auch in seiner Kampflust, in seinem Mute, sich ringend mit einer Welt zu messen. Er ist ein großer Hasser, ein stolzer Verächter. Nur verrät er gern, wieviel Schmerz ihm sein unwiderstehlicher Drang zum Kämpfen bringt. Er schiebt seine eigene Tragik unentwegt in seinen Dichtungen vor die Augen anderer. Diese Tragik ist vor allem ein Nichtbeharrenkönnen. Strindbergs fortwährende Wandlungen, die ihn heute zum Herold Luthers, morgen zum Anwalt des Katholizismus machen, entsprechen seinem Erleben, wie es sich in seinen Romanen kundgibt. Die Romane erzählen sein eigenes Dasein in fast unveränderter Gestalt. Tut er einen Schritt nach rechts, so folgt alsbald ein reuevoller Schritt nach links. In langer und schier ermüdender Abfolge schreitet sein dreiteiliges Bekenntnisdrama „Nach Damaskus“ (1898—1901) diesen Zickzackweg zur Buße.

Strenge Form, wie sie von Ibsen erstrebt wurde, ist solchem Nacheinander fremd. Mit Recht erhob man gegen Strindbergs dramatische Baukunst den Vorwurf, sie sei so locker, daß sie gestatte, seine Werke ohne Verlust zu kürzen. Aber sie wollte nicht nur den Anschein einer neuen Kunst erwecken und durch buntestes Sichgehenlassen des Künstlers neue Entwicklungsmöglichkeiten vorzaubern. Eine Jugend, die aus erstarrender Form der Bühne den Weg sich bahnte ins Chaotische, die wieder einmal Kunst von neuem anfangen wollte, gewann durch Strindberg den Mut zu kühnem Wagnis. Und wenn Otto Kaus erklärt, Strindberg habe Ibsen ins Barocke stilisiert, so bestätigt sich bloß, wieviel Strindberg einem Zeitalter von verwandtem Bedürfnis nach barocker Ausdrucksform zu bieten hatte. Dem

Formwillen des Barocks entspricht auch die bewußt geübte Kunst musikalischen Aufbaus. Leitmotive ziehen sich durch Strindbergs Werke, wiederholen sich zuweilen mit zahlenmäßiger Genauigkeit, heben wichtige Stellen des dramatischen Vorgangs heraus. Auch Ibsen hatte besonders in seinen letzten, symbolischen Stücken sich solcher Leitmotive bedient. Doch die strenge Tektonik seiner Baukunst bedarf ihrer nicht und läßt sie gelegentlich wie unnötigen Zierat erscheinen. Strindberg wiederum hetzt wohl auch ein Leitmotiv zu Tode, etwa die „Sonnenkatze" im Jahresfestspiel „Advent". Zugegeben sei, daß neben Ibsens unerbittlich strenger künstlerischer Selbstzucht Strindberg wirken könne wie einer, der sein Handwerk leichtherzig treibt.

Etwas Stegreifartiges hängt allen Dichtungen Strindbergs an, als ob er, wenn er weiterschreibt, vergäße, was er vorher aufgezeichnet hatte. Darum kann er nur sich selbst zu voller Gestalt herausarbeiten, freilich zu einer Bindung von grellsten Widersprüchen. Andere Menschen nimmt er bloß von dieser oder jener Seite. Sie bleiben vielfach nur Schatten. Seelisches wird zum Wahn, menschliches Schicksal weicht der drückenden Last von Zwangsvorstellungen. Zum Traum, nicht zu beglückendem, sondern zu bedrückendem, wird die Welt. Wirklich drängen sich immer mehr traumhafte Erscheinungen in die Wirklichkeitswelt der Stücke Strindbergs. Ein ganzes Drama nennt sich „Traumspiel". „Nach Damaskus" läßt traumartig die Gestalt des Bettlers übergehen in andere Persönlichkeiten. Vom ersten zum dritten Teil steigert sich überdies die Zahl der Auftritte, die wie Traumgesichte wirken und willkürlich wie ein Traum die Wege der Tageswelt verlassen. Stumm und spukhaft sitzen wie Ankläger einmal die Menschen da, gegen die sich der Träger des Stücks vergangen hat. Oder ein andermal ist's zugleich Sommer und Winter. Diese Traumerscheinungen fügen sich mühelos in das Ganze ein, weil es selbst auf einen unwirklichen Ton gestimmt ist. Das gilt auch für die „Gespensterſonate". Hier gibt es Gestalten, die nur von einem einzigen oder von zweien erblickt werden, den andern unsichtbar bleiben. Doch auch Menschen, die im Mittelpunkt des Vorgangs stehen, gewinnen unversehens den Anstrich lastender Alpdruckerscheinungen. Die Grenze zwischen Natürlichem und Erträumtem schwankt und droht zu zerfließen.

Solche Mischung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit wies gleichfalls den jüngsten deutschen Dramatikern die Richtung. Freilich ging schon Wedekind im letzten Auftritt von „Frühlings Erwachen" über die Grenze der Wirklichkeit hinaus, zu einer Zeit, als Strindberg noch ganz Naturalist

war. Das Eigene und Entscheidende der traumhaften Erscheinungen und Vorgänge bei Strindberg ist, daß sie niemals ausdrücklich als Traum oder auch nur wie in Karl Hauptmanns „Langer Jule" als Ergebnis einer besondern und durch die Stimmung des Augenblicks bedingten Lage sich geben. Vielmehr bleibt dem Leser und dem Zuschauer überlassen, wie er das Unwirkliche mitten in Wirklicherem deuten will, ob er das Ganze für ein Märchen halten soll oder ob er den Menschen Strindbergs zutrauen darf, daß sie unversehens auch wie Träumende erleben. Vollends macht Strindbergs „Traumspiel" nicht realistisch wie Grillparzers Drama „Der Traum ein Leben" oder wie Gerhart Hauptmanns „Hannele" einen Schlafenden, der träumt, zur Voraussetzung des Bühnenvorgangs.

Er gab sich gern den wechselnden Anregungen seines Zeitalters hin, bald dem französischen, bald dem deutschen Naturalismus, aber auch der Romantik Maeterlincks. Allein er fühlte sich schon in seinen naturalistischen Anfängen als Träger einer sittlichen Sendung. Noch in seinen Beichten steckt das Bewußtsein des Anwalts einer kommenden Sittlichkeit. Er bekennt seine verächtlichsten Schwächen im Dienst eines sittlichen Bekennertums. Auch hier reicht er der jüngsten deutschen Dichtung die Hand. Was Ibsen eigentlich nicht sein wollte, ist er aus voller Überzeugung. Die Relativität des sittlichen Maßstabs, ein Hauptgrundsatz der Eindruckskunst, wurde von Strindberg mehr und mehr abgelehnt. Nur lag ihm wenig daran, einen einzelnen Bösewicht zu kennzeichnen. Sondern er verneinte in ganzen Reihen seiner Bühnengestalten eine ihm widrige Mitwelt. So wurde er zum rechten Vorbild für alle, die den Menschen vom Ende des 19. Jahrhunderts heute anklagen und verurteilen.

Sein eigener sittlicher Maßstab ist freilich eher Unduldsamkeit, noch wenn er ins Theosophische umgebogen wird. Richtig beobachtet Kaus, daß Strindberg überdies nicht so sehr gegen Ibsens Menschen kämpft, als gegen die Modegestalten, die sich auf Ibsen beriefen. Das tragische Genie, die unverstandene Frau, der Unvollendete waren von Ibsen als tragisch empfunden, auch in gewissem Sinn gerechtfertigt worden. Sehr gegen Ibsens Absicht spielten sich viele auf, als wären sie aus gleichen Gründen ebenso tragische Naturen, und mißbrauchten Ibsens Wahrheiten. Strindberg aber nahm diese Mißbraucher zu ernst und meinte Ibsen zu widerlegen, wenn er zeigte, wiewenig solchen Menschen Ibsens Wahrheiten fruchten. War bei Ibsen vielleicht ein Zuviel des Begreifens, so beschränkte sich der sittliche Strafer Strindberg auf bloße Verneinung einer Menschenart, die besser für

die Ironie des Lustspiels taugte. Darum glückte es auch Strindberg künstlerisch am besten, wenn er die tragische Gebärde ablegte.

Etwas von Wedekinds oder Shaws irrlichtgleichem Humor verrät sich schon in der Leichtigkeit, mit der aus einer Stimmung Strindberg in die entgegengesetzte übergeht. Dieser Fanatiker spielt auch mit seinen Menschen. Einzelne seiner spitzen und witzigen Einakter und Kammerspiele bewegen sich in der Luft der Shaw, Wedekind und Wilde. Es sind ironische Grotesken, die künstlerisch nur einbüßen, wenn sie ins Tragische hinübergespielt werden. Es bleibe offene Frage, ob Strindbergs ironische Grotesken nicht zu ernst genommen werden, ob der Humor, mit dem er seine Menschlein ihr tolles Spiel treiben läßt, nicht vielen entgeht.

Schon „Nach Damaskus" wirkt in seinem Ausgang wie der Verzicht eines hochgeistigen Menschen auf die Kraft seiner Vernunft. Die „Jahresfestspiele", von denen „Ostern" auf deutschem Boden am bekanntesten ist, vertreten vollends den Standpunkt: „Wer das Reich Gottes nicht empfängt als ein Kindlein ..." Vor kurzem wehrte man sich noch gegen solche Kindschaft. Heute flüchtet in schwerer Seelennot eine tieferregte Zeit zu ihr wie zu einem Heiltum.

Dramen der Ausdruckskunst

Auf jüngste Dramatiker wirkte Wedekind anfangs noch beträchtlicher als Strindberg ein. Sie steigern Wedekinds Grotesken zu vollem Ernst. Zeugnis ist Walter Hasenclevers Trauerspiel „Der Sohn" (1914). Dreht sich bei Wedekind wie bei Shaw das Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern um, sagt vollends der Sohn dem Vater, die Tochter der Mutter unerhörte Wahrheiten höhnisch ins Gesicht, so schreitet Hasenclever weiter zu einer tragischen Übersteigerung des Gegensatzes von Schillers Präsidenten und Ferdinands von Walter, von Philipp und Karlos; aus dem Sohne wird tatsächlich ein Vatermörder. Die Dichtungen von unverstandenen Kindern und Jünglingen bereiteten das vor, aber sie wagten nicht diesen letzten Schritt.

Nur in „Frühlings Erwachen" hatte die Anklage gegen Eltern und Schule so herbe Worte gefunden. Doch auch hier ist das Opfer falscher Erziehung zur Wehrlosigkeit verurteilt. Bei Hasenclever muß sich der Vater von einem Polizeikommissar, den er gegen seinen Sohn aufbieten will, die demütigende Belehrung holen, ein Sohn sei ein Wesen, das dem Vater

geschenkt ist und dem der Vater dienen muß. Der Sohn selbst wirft dem Vater vor, er habe unter dem Deckmantel der Erziehung ein Verbrechen an ihm begangen. Er droht ihm mit Vergeltung. Der Vater bleibt unerbittlich. Der Sohn erhebt den Revolver gegen ihn. Vom Schlage getroffen, sinkt der Vater tot zusammen.

Der Glaube, daß die Kluft zwischen Eltern und Kindern unüberbrückbar sei, daß Alter und Jugend sich nicht verstehen können, führte wieder zurück zu dem klassischen Fall solchen Gegensatzes, zu König Friedrich Wilhelm I. und Kronprinz Friedrich. Nicht zwar Hermann Burtes „Katte" (1914), aber Emil Ludwigs gleichzeitiger „Friedrich, Kronprinz von Preußen", Paul Ernsts „Preußengeist" (1915) und Hermann von Boettichers „Friedrich der Große" (1917) möchten den Gegensatz im Sinn beider Parteien erfassen, den Vater ebenso wie den Sohn verstehen. Mit gleichem Streben nach Gerechtigkeit führt Hans Kysers „Erziehung zur Liebe" (1913) zwar schon wie Hasenclevers „Sohn" den Jüngling vor, der längst der Schule entwachsen ist und trotzdem noch die Schule hüten muß. Ihm aber steht nicht nur das Musterbild eines Erziehers gegenüber, zugleich auch ein Mensch, der selbst tief ins Leben hineingeblickt hat und deshalb zuletzt begreift, auch wenn, was er aus eigenen Erfahrungen begreifen muß, ihm ein kaum erträgliches Leid auferlegt. Noch Anton Wildgans, sonst geneigter, die sittliche Einstellung der Ausdruckskunst zu gewinnen, verbindet in „Armut" (1914) Sohn und Tochter enge mit dem Vater. Nach dessen Tod schließt gemeinsame Trauer auch die Kluft zwischen Kindern und Mutter: nicht länger will man sich wechselseitig mißverstehen. Trostloser ist in Wildgans' „Dies irae" (1918) das Verhältnis des Sohns zu den Eltern. Sie treiben den Schwachen, Überempfindlichen in freiwilligen Tod. Doch der Vater, dessen gewaltsame Natur den Sohn ebenso hart schmieden möchte und auch dadurch vernichtet, ist im Gegensatz zu der engherzigen, streitsüchtigen Mutter eine groß angelegte, ungewöhnlich durchgeistigte Persönlichkeit. Es scheint, als wolle Wildgans auch ihm sittlichen Wert leihen. Allein am Ende steht der Vater unter strenger Anklage wie ein überwiesener Verbrecher. Nach Vorgängen, die solcher unbedingten Verurteilung widersprechen, nimmt Wildgans zuletzt die Kämpferhaltung Hasenclevers an.

Gleich Hasenclever kennt Hanns Johst schonendes Verfahren nicht. In seinem „ekstatischen Szenarium" mit der Überschrift „Der junge Mensch" (1916) sind die Lehrer unverkennbar als gewollte Karikaturen gezeichnet.

Sein Roman „Der Anfang“ wahrt in der Wiedergabe von Jugenderinnerungen denselben Ton. Johst liebt noch mehr als Hasenclever das Übersteigerte und gewollt Unwirkliche der Groteske Wedekinds. Hasenclever verwertet es nur in Auftritten, die sich nicht mit organischer Notwendigkeit dem Hauptvorgang seines „Sohns“ angliedern, der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn, und die dem Ganzen kaum dienlich sind, es vielmehr aus dem Menschlichen ins Theatralische hineintreiben. Johst ist von vornherein näher verwandt mit Wedekinds greller Farbengebung oder vielmehr mit deren Urbild, mit Grabbe. „Der Einsame, ein Menschenuntergang“ (1917) nennt sich Johsts Versuch, seinen Liebling Grabbe dramatisch zu verlebendigen in Auftritten, die — wie im „Jungen Menschen“ — sich lose aneinanderreihen, ganz wie es bei Grabbe zuletzt zu beobachten ist. Das Gewollte und Gemachte Grabbes übersieht Johst so wenig wie die innere Schwäche des Mannes, der in sich einen Heros fühlte. Johst ist kräftiger gebaut, er spielt sich darum auch nicht wie Grabbe als Kraftmenschen auf, um seine Weichheit zu verhüllen. Seinem Grabbe durfte er diesen Zug um so eher belassen, weil er selbst ihn nicht an sich hat. Urverwandt mit Grabbe ist Johsts Gebärde, mitten in die Verlogenheit zag und bequem stillschweigender gesellschaftlicher Übereinkunft einen sittlich unerbittlichen Verkünder der Wahrheit zu stellen, nicht einen Gregers Werle, der die Welt bessern zu können meint, sondern einen Weltverächter, der ihr nur den Spiegel vorhält, freilich in dieser Welt schon wegen solcher Ansprüche wie ein Geisteskranker behandelt wird.

Johsts Spiel „Der König“ (1920) geht einen Schritt weiter. Im Mittelpunkt steht eine große und beschwingte Seele, die an dem Versuche scheitert, Unbedingtes in einer bedingten Welt durchzusetzen. Im Glauben an die Güte der Welt will ein junger Fürst altüberkommene Masken abreißen, um Recht und Wahrheit zum Siege zu führen. Aus Weltunkenntnis greift er fehl und zerstört statt aufzubauen. Die Hofkamarilla liefert ihn dem Nervenarzt aus. Wohl klagt Johst deutlich genug die Beengten an, die das hohe sittliche Streben eines jungen Herrschers nicht verstehen und ihn stürzen. Allein er verhüllt nicht das tragische Irren seines Helden.

Tief blickte in eine Menschenseele, die aus unbedingtesten sittlichen Ansprüchen am Leben krankt und es von sich werfen will, Paul Kornfelds fünfaktige Tragödie „Die Verführung“ (1916). Auch Kornfeld nähert wie Wedekind seine Menschen der Karikatur. Er läßt schale Wirklichkeit und den Wunsch nach edelstem Menschentum in wechselseitiger Vernichtung auf-

einanderstoßen. Tiefe Qual spricht aus jedem Wort eines Menschen, der am Languor Vitae erkrankt ist, dem vom Größten bis zum Kleinsten alles widerwärtig erscheint, diese Zeit, in der ein Haufen Geld mehr gilt als ein Frühlingstag, diese Welt, in der es Menschen gibt, die keine Menschen, auch keine Tiere, auch nicht etwas Lebloses, nichts von dieser Natur, auch keine Träume sind. Und der zuletzt entdeckt, daß er die Welt nur unglücklich geliebt hat, und sterbend ausruft: „Nochmals will ich genießen, was einzig mein war in der Welt: die Seligkeit des lebendigen Leibs!“ Weltschmerz, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von materialistischer Weltbetrachtung überwunden, wie etwas Unreifes beiseite geschoben, loht mit neuer Kraft auf, klagt an mit der Inbrunst Karl Moors und Byrons, ist innerlich aber enge verbunden mit einer andern, neuern Zeit und mit ihrem Lebensgefühl.

Blieben andere stehen bei Menschen, in denen unversöhnlicher Gegensatz zu Eltern oder Lehrern waltet, so enthüllte sich in Kornfelds „Verführung“ der Ankläger einer ganzen mechanisierten Welt, der wieder bloß Mensch sein und zwischen sich und seinem Gott nicht ein Gebäude alter Vorurteile errichtet wissen will. Er wurde fortan zu einer ständigen Erscheinung in der Mehrzahl der Ausdrucksdramen. In Friedrich Wolfs „Unbedingtem“ (1919) ist vorläufig die höchste Steigerung solcher Menschenart erreicht. Nicht ganz so unmittelbar geht Kornfelds „Himmel und Hölle“ (1919) auf die Ziele der Ausdruckskunst los, ein Versuch, Ehebruch von neuem Standpunkt tragisch zu werten. Unerhörtes häuft sich: eine Mutter tötet die eigene Tochter; sie befreundet sich mit der Geliebten ihres Gatten; diese, eine öffentliche Dirne, opfert sich für die Mörderin und endet auf dem Schafott zusammen mit einer zweiten Dirne, die aus Liebe zu ihr tötet. Schuld gebiert fortzeugend Schuld in Menschen, die trotz allem von starker und reiner Güte erfüllt sind. Keinerlei seelische Zergliederung soll die entsetzlichen Vorgänge begreiflicher machen. Aber Inbrunst des Gefühls adelt die Vorgänge und leiht noch Verbrechern die Verklärung von Märtyrern. Kornfeld meidet jeden Bezug auf eine örtlich oder zeitlich näher bestimmte Umwelt. Um den Eindruck der Wirklichkeit oder auch nur der Wahrscheinlichkeit ist es ihm nicht zu tun. Wie breit seine Werke in leidenschaftlich bewegter Rede hinfluten, sie haben doch das Balladenhafte der Dichtungen Arnims oder Büchners.

Kornfelds entschiedene Abkehr von der Wirklichkeit (er fordert sie auch vom Schauspieler) nimmt seiner „Verführung“ (weniger dem Spiel

„Himmel und Hölle") den Eindruck eines vereinzelten seelischen Vorgangs, eines einmaligen tragischen Falls. Merklicher noch gehen andere jetzt vom Einmaligen zum Allgemeingültigen weiter. Das liegt schon in Johsts Titel „Der junge Mensch". Auch Hasenclever will im „Sohn" nicht einen ungewöhnlichen Fall, sondern die notwendige Folge durchgehender Zustände zeigen, das unumgängliche Ergebnis der Unterdrückung, die von den Eltern ihren Kindern angetan wird.

In dem Streben, Typisches und nicht Ausnahmefälle vorzubringen, kennzeichnet sich ein wichtiger Zug des neuen Dramas. Die Erforschung und Darstellung seelischer Ausnahmefälle war dem psychologischen Impressionismus lieb gewesen. Ernst Hardts „Tantris der Narr" ist vielleicht der stärkste Beweis für die Unlösbarkeit der ausgeklügelten seelischen Aufgaben, die sich die Eindruckskunst stellte. Vom Besondern wendet sich die jüngste Dichtung zum Allgemeingültigen. Schnitzler war im „Zwischenspiel" auf mögliche, aber ungewöhnliche Ergebnisse neuer Auffassung der Ehe und ihrer Pflichten ausgegangen. Mann und Weib scheitern, indem sie eine neue und höhere Sittlichkeit, ein freieres Verhalten in der Frage ehelicher Treue durchsetzen wollen. Schnitzler beschreitet den Weg Ibsens weiter; hatte doch Ibsen die tragischen Gefahren, die dem Vorkämpfer einer kommenden Ethik drohen, mit Vorliebe an einzelnen Fällen dargetan. Noch mehr indes als Ibsen geht Schnitzler auf eine Seltsamkeit seelischer Art aus. Wenn jetzt Anton Wildgans in seinem Schauspiel „Liebe" (1916) das Verhältnis des Gatten zur Gattin erfassen will, wie es aus den Bedingungen des Lebens der Gegenwart sich gestaltet, so zielt er nicht auf eine Ausnahmeerscheinung, sondern hebt ausdrücklich hervor, daß er ein Leid vergegenwärtigt, unter dem Tausende zusammenbrechen. „Liebe" und „Zwischenspiel" greifen gemeinsam Hemmungen auf, wie sie feinfühligen, geistig hochstehenden Menschen erwachsen, wenn sie sich durch das Überkommene nicht binden lassen wollen. Der Wiener Grundton steigert den Eindruck der Verwandtschaft beider Stücke. Doch, ganz anders als bei Schnitzler, versichert bei Wildgans der Mann dem Weibe, daß rings um sie beide am selben Leid zahllose Menschen leiden. Ebenso zeichnet seine Tragödie „Armut" die großen, durchgehenden, typischen Züge verschämter Armut ab. Auf Vereinfachung geht Wildgans aus, er gibt die Fülle der Farben und Striche der Eindruckskunst auf. Eher haben die Gegensätze in Wildgans' „Dies irae" etwas von den Folgen eines besondern und nicht alltäglichen Falls. Seelischer Studienkopf im Sinn der Eindruckskunst ist hier der Vater.

Unter den expressionistischen Malern huldigen viele einer Technik der einfachen und starken Linie, des kräftig herausgearbeiteten und schlichten Umrisses. Der Maler Oskar Kokoschka verriet schon früh in seinen Schauspielen „Mörder Hoffnung der Frauen“ (1907) und „Der brennende Dornbusch“ (1911), wie er sich die Zeichnung der starken Umrisse in dichterischer Formung denkt. „Der Mann“, „die Frau“, eine Jungfrau, Mutter und Knabe, Männer und Weiber oder Krieger und Mädchen sind die handelnden und sprechenden Personen. Auf Individualisierung ist grundsätzlich verzichtet. Das Vielgestaltige, der reiche Wechsel der Eindruckskunst ist aufgegeben. Folgerichtig nahm Kokoschka dem Bühnenbild, das er selbst für seine Stücke schuf, allen Anspruch auf Vortäuschung der Wirklichkeit.

Personenverzeichnisse ohne Vor- und Zunamen gehören zu den bezeichnendsten und zugleich zu den fast allgemein gewahrten Zügen des jüngsten Dramas. Hasenclevers „Sohn“ zählt der Reihe nach auf: der Vater, der Sohn, der Freund, das Fräulein, der Hauslehrer, der Kommissar; mit Vor- und Zunamen erscheinen nur vier Nebenpersonen. Sorges „Bettler“ nennt den Dichter, den Vater, die Mutter, die Schwester, das Mädchen usw. Grundsätzlich führen Herwarth Waldens knappe dramatische Epigramme die Bezeichnung mit typischen Begriffen durch: der Vater, die Mutter, die Tochter, oder: der Mann, die junge Frau, der Jüngling, die Dienstmagd, oder: der Mann, der Andere, die Frau des Andern, die Wirtin. Das wirkt auch bei älteren Dichtern nach. Sogar Hofmannsthals „Frau ohne Schatten“ schließt in ihrer Bühnenform sich dem Brauche an. Neuste Versuche gehen noch weiter. Johsts „König“ beschränkt das Verzeichnis der „Personae dramatis” (diese Wendung wird immer beliebter) auf die Worte: „Der König. Menschen und Leute.“

Zuweilen wird dieser Brauch nur im Personenverzeichnis festgehalten, während innerhalb der Gespräche unversehens Namen auftauchen und der eine oder der andere mit seinem Vornamen angeredet wird. Da gibt sich das Gewollte und Anspruchsvolle solcher typischen Bezeichnungen am deutlichsten kund. Zugleich drängt sich die Frage auf, was ein Personenverzeichnis soll, das Namen verschweigt, die im folgenden Text den Bühnengestalten zugewiesen sind.

Goethe stieß auf starken Widerspruch, als er im Personenverzeichnis der „Natürlichen Tochter“ den einzigen Namen Eugenie brachte und ihn mit den Begriffsbezeichnungen umgab: König, Herzog, Graf, Hofmeisterin, Sekretär, Weltgeistlicher, Gerichtsrat, Gouverneur, Äbtissin,

Mönch. Goethe ging durchaus nicht bloß darauf aus, nur typische Gestalten auf die Bühne zu stellen. Vielmehr wollte er durch die verallgemeinernde Benennung Personen maskieren, deren Erlebnisse vielen bekannt waren und die zum Teil noch lebten. Er verschmähte, bloß um der Maskierung willen den Menschen der „Natürlichen Tochter" erfundene Namen zu schenken. Weit fühlbarer ist die Absicht, durch typische Bezeichnungen den Menschen eines Stücks die Bedeutung selbständiger Erscheinungen zu nehmen, in Sudermanns Spottspiel „Das Ewig-Männliche" (1896). Diese Königin, dieser Marschall, dieser Kammerdiener sind wirklich bloß Schablonen. Den Marquis in rosa scheidet von dem Marquis in blaßblau nur die Farbe seines Gewandes und die schläfrige Hofdame ist von der tauben nur durch die Eigenschaften getrennt, die durch die Beiwörter angegeben werden. In diesen Kreis von Personen ohne Persönlichkeit tritt als Vollmensch „der Maler" hinein, auch er zwar nicht mit Namen bezeichnet, aber keineswegs geneigt, das leere Scheinwesen dieser höfischen Welt anzuerkennen und sich ihm anzupassen. Strindberg begnügt sich in „Nach Damaskus" oder in den „Jahresfestspielen" mit Begriffen. Allein er mischt Namen ein, gibt freilich gern die genauern Benennungen des realistischen Dramas auf und bringt nur den Vornamen. Aufs Typische geht er dabei meist gar nicht aus. Zuweilen soll die verallgemeinernde Bemerkung nur desto mehr auf die eigentliche und eigenwillige Persönlichkeit aufmerksam machen. Wenn der Held von „Nach Damaskus" als „der Unbekannte" erscheint, so gemahnt das fast an eine vorsichtige Ausdrucksweise, die sich vor der Zensur beugt und etwa nicht den geschichtlichen Namen des Herrschers in das Personenverzeichnis versetzt, sondern die allbekannte Gestalt hinter einem ähnlich verallgemeinernden Wort versteckt.

Der Verzicht auf Namen im neusten deutschen Drama ist sicherlich eine der kenntlichsten Wendungen gegen die einläßliche psychologische Menschendarstellung der Eindruckskunst. Gegen den zeitlich und örtlich bedingten, gegen den Menschen, der durch eine eigentümliche Veranlagung und Umgebung zu ganz besondern Trieben, Wünschen, Handlungen geführt wird, soll in freierer und minder beschränkter Haltung, reiner zugleich und allgemeiner die menschliche Seele ausgespielt werden. Verschwindet so die Fülle der Einzelstriche zergliedernder Seelenerschließung, so drückt sich das seelische Leid desto machtvoller aus. Inbrunst tritt an die Stelle einer emsigen, fast tüftelnden Selbstergründung. Schier eintönig wirkt der dauernde, in Wiederholungen sich abspielende Ausbruch eines ekstatischen

Gefühls. Wiewenig Wert auf Abschattung gelegt wird, bezeugt die Spielanweisung von Johsts „König“: das Werk beherberge keine Nebenrollen, und nur wenn jedes Wort seelisch getragen werde, erstehe schließlich der Tumult taumelnder Entzückung, aus der heraus und um derentwillen es gewachsen sei.

Georg Kaiser, der Vielgestaltige, scheint freilich noch die alten Wege vorzuziehen. Seine „Versuchung“ (1917) straft ibsenisch eine Sucherin nach neuer Sittlichkeit, enthüllt das vernichtende Schicksal eines Weibes, das die Ehe, zunächst die eigene, heben will und sich dabei unrettbar in Schlingen verstrickt. Pastor Rosmer, ins Weibliche übertragen. Noch merklicher ist die Verwandtschaft mit dem „Zwischenspiel“ Schnitzlers. Die „Versuchung“ nennt sich eine Tragödie unter jungen Leuten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts; verrät der Untertitel, daß auch hier nicht ein Ausnahmefall, sondern eine durchgehende Erscheinung gemeint ist? Das Stück wäre gleichwohl eine folgerichtig und Schritt für Schritt entwickelte Seelenstudie, wenn nicht der entscheidende Vorgang und seine unmittelbare Veranlassung zwischen den Aufzügen läge. Kein reiner Eindruckskünstler hätte der Bühne das Werden dieses Vorgangs vorenthalten. Der Milliardär von Kaisers „Koralle“ ist weit mehr eine durchgeführte Seelenstudie; das Neue liegt an anderer Stelle. Den Milliardär kann sein Reichtum nicht das Trübselige seiner Jugend vergessen lassen. Er wird lieber Mörder und endet lieber auf dem Schafott, als daß er nicht wenigstens für kurze Zeit in sich das Gefühl erzeugte, eine glückliche Jugend hinter sich zu haben. Zwar ist in dem Stück manches auf das typische Leid jedes Emporkömmlings angelegt. Aber das Ausgeklügelte und Seltsame des Seelenvorgangs überwiegt.

Neu ist an der „Koralle“ der Verzicht auf seelische Beleuchtung der Liebe. Das ist ja ein grundlegender Unterschied zwischen den Jüngsten und der ältern Tragik nicht bloß Hauptmanns, auch Hebbels und Ibsens, selbst Wedekinds und Strindbergs. Schon Reinhard Sorge, Hasenclever, ja Wildgans schoben Liebe zum Weib, zuweilen das Weib überhaupt in den Hintergrund. Die Frau erlebt mit, sie hilft aufopferungslustig in Augenblicken schwerer sittlicher Entscheidung, aber sie ist nicht länger kraft der Leidenschaft, die sie im Manne wachruft, dessen Schicksal. Tragische Gegensätze zwischen Mann und Weib gewinnen ganz neue Form. Kornfelds „Himmel und Hölle“ hat so gut wie nichts gemein mit dem Ehebruchsdrama des 19. Jahrhunderts. Oder in Hans J. Rehfischs „Heimkehr“

(1919) sind zwei Frauengestalten nur Begleiterscheinungen, nicht Voraussetzungen des seelischen Zusammenbruchs eines Mannes; die tragische Entscheidung wurzelt nicht in seinen Beziehungen zu ihnen.

Noch in einer Tragödie der Liebesleidenschaft wie in Friedrich Sebrechts „David" (1918), die nicht wie Reinhard Sorges gleichnamiges Drama das ganze Leben des biblischen Königs, sondern nur seine Liebe zu Bathseba darstellt, gewinnt das Verhältnis von Mann und Weib eine neue Wendung. Wie in Hauptmanns Drama „Kaiser Karls Geisel" ringt eine große Herrschernatur um eines Weibes willen. Den Kaiser Hauptmanns quält minder das Gewissen als die Unfähigkeit, eine Mädchenseele zu begreifen, die ihn lockt. Bei Sebrecht ist für David an Bathseba nichts, was seelische Rätsel aufgäbe. Dafür steht die Gewissensfrage im Vordergrund. David meint, daß etwas wie ein Gottesurteil für ihn und gegen Uria entscheide und ihm sein Recht auf Bathseba bestätige. Sobald er erfährt, daß nur er selbst den Tod Urias verschuldet hat, gibt es für ihn bloß noch Verzicht und Buße. Kaiser Karl will nur Menschliches begreifen. David möchte Böses in sich überwinden und dem Guten treubleiben.

Sorges „König David" (1916) entwickelt das Werden eines Menschen, der seinen Weg zu Gott sucht und ihn findet. Das Ringen mit den Aufgaben einer Sendung leitet Sorges biblisches, an biblische Sprache und an die Psalmen unmittelbar angelehntes Werk in das Gebiet von Dramen, die das einzelne Erlebnis, und griffe es noch so tief hinein in die Seele des Erlebers, zurücktreten lassen hinter die letzten und höchsten Fragen des Verhältnisses von Mensch und Welt. Weil Beer-Hofmanns biblisches Stück „Jaákobs Traum" gleichfalls zu solchem Schritt ansetzt, gehört es mehr der neuen als der alten Kunst an. Hermann Burtes „Simson" (1917) hat Auftritte voll glühender, brünstiger Sinnlichkeit. Doch kaum benötigt es des Vergleichs mit Wedekinds gleichnamigem Werk, soll erkannt werden, daß Burte nicht den Mann, der krankt an heißem Begehren nach dem Weib, um solcher seelischen Aufwühlung willen gestaltet, sondern auf den innern Kampf zwischen dem unbändigen sinnlichen Durst eines Kraftmenschen und seinem Verlangen nach Gott ausgeht. Burte gestaltet sein Werk mit der ihm lieben wuchtigen Derbheit des Barocks. Die Sprache des Stücks mit ihren wechselnden, zuweilen gereimten Versen, mit ihrer Vorliebe, Liedartiges von gassenhauerhaftem Klang einzulegen, ist schon getragen von der kraftstrotzenden Fülle, die ebenso dem Dichter wie seinem Helden entspricht. Eine Kunst der schwellenden Muskeln, der blutvollen Adern braust sich aus,

urverwandt der Malerei und besonders der Plastik des 17. Jahrhunderts. Mit kräftigen, an rechter Stelle einsetzenden Steigerungen geht es empor zu Augenblicken starker Wirkung und zuletzt zu einer Tat der Selbstüberwindung, die aus endlich erkämpftem Gottesbewußtsein erwächst.

Neben diesem „Simson" behält Dietzenschmidts Tragödie „Jeruschalajims Königin" (1919) die Züge eines Abbilds krankhafter Entartung des Gefühls und der Geschlechtstriebe. Der ganzen Anlage nach ist das Stück aufs Treffen aus, ein Versuch im Sinn von Flauberts „Salammbô". Weltanschauliches spielt hier eine bescheidne Rolle neben dem Kampf, den eine Frau führt gegen ihren Gatten, um seine Krone zu gewinnen und den andern dazu, der ihre Sinne beherrscht. Barockhaftes in der Wortgebung, dann Versreihen, die sich in die ungebundene Rede einschieben, also Zugeständnisse an Formwünsche von heute; im wesentlichen indes eine Leistung seelenzergliedernder Eindruckskunst. Dietzenschmidts „Kleine Sklavin" (1918) kann in der einläßlichen Enthüllung des Treibens der Mädchenhändlerinnen vollends wie frühnaturalistische Versuche wirken. Was zum Milieu gehört, ist ausführlichst vergegenwärtigt. Zielsicherer als bei Holz und Schlaf oder bei dem jungen Gerhart Hauptmann schreitet Rede und Gegenrede auf das erstrebte Ende los. Lauter noch als aus frühnaturalistischen Dramen schreit Anklage aus dem Stücke heraus den Zuschauer an. Und jäher spannende Ausbrüche leidenschaftlichen Anteils kommen zeitgemäß dem Ekstatischen nahe.

Nicht auf biblischem Boden möchte Otto Zarek das Werden eines Fürsten dramatisch versinnlichen. Aber sein „Kaiser Karl V." (1918) ist mit Sorges „David" verwandt in dem Bedürfnis, einen Suchenden zu ergründen, der den Sinn seines Lebens begreifen will. Zielsicherer steigt Sorges David empor. Zareks Kaiser, der in freier Gestaltung von dem geschichtlich überlieferten Bild des Habsburgers stark abweicht, hat weit mehr das irrende Schweifen und das ungewisse Tasten einer Gestalt von der Art des Cardenio in Arnims „Halle und Jerusalem". Auch die Sprache und der Bau des Spiels, vollends die Stimmungen einzelner Auftritte erweisen in Zarek einen aus dem Gefolge Arnims.

Sittliches Ringen nach einer Weltanschauung ist zum Rückgrat einer Tragödie gemacht in Max Pulvers Schauspiel „Alexander der Große" (1917). Eine Frage, die der jüngsten Dichtung besonders wichtig ist, trägt das Stück: wer ist größer, der Held oder der Heilige? Alexanders zweites Ich, Hephaistion, fragt einen Wahrsager, ob Alexander Held bliebe, wenn er sein Eigenwesen ganz durchschaute. Ihm wird die Antwort: „Er würde

mehr. Er überwände sich und schüfe da Gestalt, wo er zerschellt." Der Aufstieg vom Helden zum Heiligen ist der Inhalt des Stücks. In Indien bricht Alexander endlich seinen Siegeszug ab, weil ein indischer Weiser ihm die Lehre von der selbstlosen Liebe ins Herz pflanzt. Neben ihr erscheint ihm sein Siegerhandwerk nichtig. An der neuen Erkenntnis zerschellt Alexander; er nimmt sie nur wie einen Wink nach oben in den Tod mit. Kein allmähliches seelisches Werden, bedingt durch kleine und kleinste Anlässe, spielt sich Zug für Zug ab. Von Stufe zu Stufe steigt Alexander empor, getragen von dem Willen, sein wahres Ziel zu erfahren und zu erreichen. Das Geschichtliche des Gegenstandes ist gänzlich aufgelöst in diesen sittlichen Vorgang. Pulver traut dem Miterleber gleich starkes Interesse für eine Frage der Sittlichkeit zu wie der Dichter des „Standhaften Prinzen". Calderon erbaute lange vor Kants kategorischem Imperativ und vor Schillers Versuchen, Kants sittliches Gebot zur Richtlinie seiner Tragik zu machen, ein ganzes Stück auf dem Gedanken unbedingter Pflichterfüllung. Aber der „Standhafte Prinz" wirkt starrer als Pulvers „Alexander", weil Pulver ein Werden mit seinem Auf und Ab, nicht nur ein Aufsteigen, auch sittliches Schwanken und dessen allmähliche Überwindung vorführt, während Calderon die Gebärde des willig duldenden Märtyrers von früh ab seinem Prinzen vorschreibt und nur dauernde Steigerung des Leidens in den Dienst dramatischer Spannung stellt. Dagegen verlegt Pulver Kämpfe, die der standhafte Prinz gegen seine Umwelt zu bestehen hat, zumeist in Alexanders Inneres und beraubt sich dadurch der starken dramatischen Wirkung des Spaniers.

Pulvers „Robert der Teufel" kommt einer religiös-sittlichen Dramatik noch näher. Nicht der Teufel Robert, sondern seine Entteufelung, seine Reue und seine Buße ist Gegenstand des Stücks. Märchenhaftes, wie Tieck es liebte, eine mittelalterlich-romantische Welt gibt Stimmung und Grundton. Aus dem Umkreis der Sage von Merlin, die von Pulver auch in epischer Form bewältigt wurde, also abermals aus mittelalterlicher sagen- und märchenhafter Überlieferung ist „Igernes Schuld" (1918) geholt. Ein seelischer Widerstreit, ein Weib, das wie Alkmene getäuscht wird, eine Gefühlsverwirrung, wie Kleist sie in seiner Alkmene enthüllt. Doch Pulver möchte die sittliche Entscheidung, vor die sich Alkmene-Igerne gestellt sieht, weiter verfolgen als Kleist. Freilich schiebt er die Lösung des Widerstreits so weit ans Ende, daß sie wie eine Schlußarabeske wirken kann. Igerne erkennt ihre eigene Schuld und unterwirft sich dem Willen Gottes. Auch

Hebbel gewährt seinem Herzog Albrecht oder seinem Kandaules nach langem Irren so spät den erlösenden sittlichen Einblick, daß er etwas Überraschendes gewinnt, ja von vielen übersehen wird. „Alexander der Große" und „Robert der Teufel" hatten das Endziel von vornherein fester ins Auge gefaßt.

In Pulvers „Igerne" gibt der Widerstreit von Mann und Frau die Züge dramatischer Formung auf, die bei Ibsen und in dessen Gefolge selbstverständlich waren; schon dank sittlich-metaphysischer Einstellung. Weit mehr bewegt sich Robert Prechtls „Alkestis" (1917), ein Versuch, Altüberliefertes aus den Gefühlen unsrer Welt zu deuten und umzudeuten, in den Gleisen der Tragik und der seelischen Ergründung einer unverstandenen Frau, mögen immer die künstlerische Gestalt des Stücks und der Versuch einer Scheidung von Recht und Unrecht ebenso wie in Pulvers Dramen den Absichten des Neuklassizismus gerecht werden.

Pulver erfüllt Hoffnungen, mit denen sich der Neuklassizismus getragen hatte. Seine Form erstrebt mehr als ein bezauberndes Klingen des Verses, mag seine Wortgebung durch ihren reizvoll leichten Schwung ihn dem Umkreis Hofmannsthals noch so nahe rücken. In halb scherzhaften, halb tiefsinnigen mythologischen Zwischenspielen, die Derbes und Zartes kühn mischen, läßt er dem üppigen Reichtum seiner Rhythmen und Reime freien Lauf. Aber seine tragischen Dichtungen streben nach strenger Geschlossenheit. Der Boden, auf dem die jüngste Dichtung steht, ist solchen Absichten günstig. Auf ihm können sie besser gedeihen, als die Wünsche des Neuklassizismus in ihrer Umwelt. Im Gegensatz zur Eindruckskunst ist ja Geistiges wieder zu Ehren gekommen. Nicht länger steht der Forderung strenger Baukunst, aber auch scharfer Zuspitzung eines sittlich gedachten tragischen Gegensatzes ein Übermaß seelischer Ergründung im Wege. Wichtigste Stütze wurde den neuen Erfüllern klassischer Stilabsichten die Rückkehr zu idealistischer Weltanschauung. Was dem Neuklassizismus vor allem eine Aufgabe dichterischer Form gewesen war, wird jetzt zu einem notwendigen Ausdruck einer Wiedergeburt des Geistes. Es wurzelt also tiefer, es ist enger verknüpft mit dem Lebensgefühl der Zeit.

Die künstlerische Gestalt des Ausdrucksdramas

Zeugnis der Formstrenge neuster Bühnendichtung ist des frühgefallenen Heinrich Schnabel Tragödie „Die Wiederkehr" (1912). Ein Vorwurf, der auch im Gewande der Gegenwart spielen könnte, ist in die

Wikingerzeit versetzt. Die Gestaltung ist streng antik: sechsfüßige Jamben und Chorverse. Analytische Technik gestattet, den Bühnenvorgang enge zusammenzudrängen. In einfachen Zügen stellt sich das Verhältnis des Mannes zu dem Weibe dar, das er einst verlassen hat, zu der Tochter, die dem unbekannten Vater liebend entgegenkommt, zu dem Sohne, der rücksichtslos sein Erbrecht gegen den Vater durchsetzt. Das Ganze gipfelt in der Selbstüberwindung des Vaters, der verzichtend dem Sohne weicht. Vereinfachung und Knappheit, ja klassische Simplizität ist der Grundzug des Werks, das doch auch die Wucht der Barockstimmung in sich trägt. Rückte Schnabel einen Vorgang, der in Strindbergs oder Wedekinds Farben uns durchaus geläufig ist, mit Absicht in die Ferne, gab er ihm strengste und geschlossenste Gestaltung, um durch gesteigerte Kunst das Überscharfe und Peinigende zu beseitigen, das im Licht der Gegenwart und in der Sprache unserer Tage dem Zusammenprall von Mann und Weib, von Eltern und Kindern anhaftet? Er gibt es auf, tief hineinzuleuchten in die Seele eines Mannes, der vergeblich ein neues Glück sucht, wo er Liebe einst von sich gewiesen hatte, einer Frau, die nur noch Haß gegen den Einstgeliebten kennt, eines Jünglings, der reuelos auf Kosten von Vater und Mutter nur seinen Vorteil in Anspruch nimmt. Bloß die großen und schlichten Linien bleiben bestehen.

Ausdrücklicher kann auf Groteskes in der Tragödie nicht verzichtet werden. Schnabel scheidet sich unverkennbar von den Dichtern, die wie Hasenclever in seinem „Sohn“ mit Wedekind das Groteske in Tragik mischen. Ebenso erinnert bei Pulver nichts an die Richtung der Grabbe und Büchner und ihrer Nachfolger. Doch Hasenclever selbst ging in „Antigone“ (1917) andere Wege. Trotzdem scheint es, als ob die Zeit noch nicht gekommen sei für die geschlossene Kunst des Versdramas von strengem Bau. Die große Mehrheit der Ausdrucksdichter strebt vorläufig noch nach einer minder ausgeglichenen, vor allem nach einer knappern und jäherbewegten Gestalt des Bühnenspiels und bleibt dadurch dem Barock der Richtung Grabbes verwandter.

Neue Seiten gewann dem Formwillen der grotesken Richtung auch Ernst Barlachs „Armer Vetter“ (1918) ab, ein Blutsverwandter von Büchners „Woyzeck“ und des Helden von Kornfelds „Verführung“. Dagegen rücken Hermann Essigs dramatische Arbeiten schon in den Hintergrund. Essig blieb dem Frühnaturalismus von Anfang an sehr nahe. Sein Drama „Ihr stilles Glück“ (1912) versetzt in die Stickluft, die dem Frühnaturalismus lieb war. Menschliche Gemeinheit macht sich breit und zerstört wie in Haupt-

manns Erstling etwas Reines und Edles, das in diesem Sumpf hatte aufwachsen können. Essig liebt es, in andern Stücken nach sorgsamer Nachzeichnung unerquicklicher Zustände zuletzt sich selbst und seine Menschen ins Phantastische zu steigern und Gesichte als Gebilde des Wahns erstehen zu lassen, ähnlich den Erlebnissen, unter denen Karl Hauptmanns lange Jule seelisch zusammenbricht. Wilhelm Speyers „Revolutionär" (1919) arbeitet mit minder derben Farben als Essig und entwickelt, immer noch als Seelendeuter, das Auf und Ab in einem jungen Russen, der zwischen Umstürzlertum und weicher Sehnsucht nach stillem, gefestigtem Leben, aber auch zwischen Östlichem und Westlichem hin- und herschwankt und endlich, mit dem Vorwurf, seinen Genossen ein Judas gewesen zu sein, belastet, freiwillig aus dem Leben geht. Speyer läßt mitten in einer Umwelt, die der Wirklichkeit nahebleibt, Wahngestalten einem Tieferregten erscheinen und mit ihm Worte tauschen. Auch das ist mehr Karl Hauptmann als Strindberg. Dostojewski mag dem jungen Deutschen Einblicke in die russische Seele eröffnet haben, ebenso wie dem Wiener Dichter Ernst Weiß für seine Tragödie „Tanja" (1919), die zielsicherer als der „Revolutionär" auf den Sieg der Güte über die bösen Mächte des Innern zusteuert, im Sinn Dostojewskis wie der Ausdruckskunst. Auf russischen Boden verlegt auch Julius Maria Becker sein Bekenntnisdrama „Das letzte Gericht" (1919).

Verliert Tragik noch nicht den Beisatz des Grotesken, so nutzt die Komödie selbstverständlich auch das Groteske. Kokoschkas „Hiob" (1917) ist phantastisch wie ein Traum E. T. A. Hoffmanns. Er geht ohne Scheu hinaus über die Grenze des Darstellbaren, muß daher auf der Bühne manches unerfüllt lassen, was von der Phantasie des Lesers leicht vorgestellt wird. Das Verhältnis von Mann und Weib wird zu einer Übertrumpfung Strindbergs gesteigert.

Kokoschka ist kühner und unrealistischer als Karl Sternheim, dessen Lustspiele mit groteskem Einschuß den Weg zur Bühne rasch fanden, weil sie der Wirklichkeit nahebleiben. Stofflich sind sie eine Satire gegen den Philister, wie sie der Romantik lieb war, wie sie indes auch in Kotzebues „Kleinstädtern" sich findet. Sie decken in dem Deutschen der Gegenwart Schwächen auf, die bisher dramatisch kaum zur Erfassung gekommen waren, desto ergiebiger in Erzählungen sich bald spiegeln sollten. Der deutsche Philister lernte in der langen Friedenszeit manche neue Gewohnheit hinzu. Er sah nach 1900 ganz anders aus als ein halbes oder gar ein ganzes Jahrhundert früher. Soweit Sternheims Komödien dem wohlhabenden

Mittelstand übel mitspielen, reihen sie sich lediglich ältern Versuchen an, die Zeit einer Verherrlichung des Bürgertums als vergangen zu erweisen. Aber die Gegenpartei, die den Philister ängstigt, ist ebenso ins Komische gewendet. In „Bürger Schippel" (1912) dankt ein besitzloses Großmaul seiner schönen Stimme, noch mehr aber dem Zwang der Konvention, dem seine Gegenspieler aus bürgerlichem Patriziat unterliegen, den Sieg und die Aufnahme in ihren Kreis. Er selbst indes ist der eigentliche Träger des Komischen im Stück. Neu ist vor allem die Sprachgebung, ist der Rhythmus des Vorgangs, das Jähe und Abgebrochene der Worte und Gebärden, ist die Technik des Weglassens. In Ausrufen reden Sternheims Menschen miteinander. Auf der Bühne gewinnt die scheinbar zu einheitliche, zu stilisierte Wortgebung ein vielgestaltiges Leben; sie taugt ebenso dem Spießer, der auf sein Gefühl pocht, wie dem Strolch, der sich durchsetzen oder vielmehr durchschwätzen will, wie den zarten Mädchen- und Frauenseelen, die neben Sternheims groteskkomischen Männern zuweilen wie etwas Höheres und Reineres erscheinen, auch wenn sie auf der Straße die Hose verlieren. Das geht weit ab von Strindberg oder Wedekind. Sternheims unmittelbare Nachfolger laufen Gefahr, in seinen Stoffen und in seiner Verhöhnung des Philisters steckenzubleiben, ja an die Stelle seiner bewegten Grotesken Mitteldinge von gewollter Übertreibung und zahmer Rührdramatik zu bringen.

Auch Sternheims Groteske hat etwas von der Bewegtheit des Barocks. Wohl als erster gewöhnte Karl Schönherr seine Zuschauer an die starken seelischen Spannungen des Barocks. Es ist kein Zufall, daß sein geschichtliches Trauerspiel „Glaube und Heimat" (1910) stofflich aufs engste verwandt ist den Romanen Enrika von Handels, der barocken Versinnlicherin der Barockzeit. Über die Mittel der Bühne verfügt der Tiroler Schönherr mit voller Sicherheit. Er hält den seelischen Anteil des miterlebenden Zuschauers dauernd wach. Er läßt keinen Raum frei für Augenblicke der Ruhe oder gar für tote Stellen. Die seelische Spannung seiner Gestalten erwirkt dauernde Spannung im Zuschauer. Ihre Wucht, ihre Leidenschaftlichkeit überwältigt. Zugleich kennt Schönherr die Mittel, den Zuschauer ständig vor drohenden Entscheidungen zittern zu lassen und auch in diesem äußerlichen Sinne zu spannen, so gut wie Sudermann. Sein „Weibsteufel" (1915) bezeugt es am besten.

Ein beträchtlicher Unterschied besteht gleichwohl zwischen Sudermann und Schönherr. Sudermann legt die Spannung nur in den Vorgang,

Schönherr auch in die Menschen, die in den Vorgang verwickelt sind. Sudermann läßt abgeschliffene Gesellschaftsnaturen, die gewohnt sind, ihr Inneres zu verbergen, kommendes Unheil bange abwarten und vor notwendigen Entscheidungen angstvoll zittern. Bei Schönherr sind die Menschen, die ein unaufhaltsames Unglück herankommen sehen, selbst von jäher Entschlußfähigkeit, von wühlender und bohrender Kraft erfüllt. Sie sind Naturen, in denen es glüht, ihr inneres Erleben hat den stürmischen Rhythmus des Barocks. Das rückt Schönherr weit ab vom Naturalismus und von dem größten Teil der Eindruckskunst.

Sudermanns Fähigkeit, den Zuschauer in dauernder Erwartung eines unabwendbaren Unheils zu erhalten, wurde von Kerr einst spitz, aber richtig als „Noch-nicht-Technik" verspottet. Von Aufzug zu Aufzug soll etwas sich ereignen, es erfolgt immer noch nicht; ganz spät endlich gelangt es zum Ausbruch. Solche Noch-nicht-Technik herrscht auch bei Schönherr. Er steigert sie nur noch, indem er sie an Menschen wendet, die selbst wie dauernde Überraschung wirken. Innere Spannung gesellt sich zur äußern.

Georg Kaiser, dessen Schaffen innerhalb seiner rasch aufeinanderfolgenden Dramen so grundverschiedene Richtungen einschlägt, daß es schwer oder gar nicht in eine einheitliche Formel sich bringen ließe, bleibt sich nur in einem getreu: in der Neigung zu einer Noch-nicht-Technik, die es ermöglicht, die Spannung schier ins Endlose weiterzuziehen. Die „Bürger von Calais" (1914) setzen ungeduldiger und immer ungeduldigerer Erwartung am Ende des dritten und letzten Aufzuges ein Ziel. Der siegreiche König von England will an dem belagerten Calais, dessen Fall unabwendbar ist, Gnade üben, wenn mit dem Grauen des nächsten Tages sechs Bürger der Stadt vor ihm erscheinen, barhäuptig und unbeschuht, bekleidet mit dem Kittel des armen Sünders, den Strick im Nacken. Freiwillig melden sich sieben. Der erste Aufzug schließt: „So kann an diesem Nachmittag das Los dem siebenten von uns das Leben schenken!" Das soll im zweiten Aufzug sich vollziehen, geschieht aber nicht. Umtost von der maßlosen Erregung der Stadt, ziehen alle sieben das gleiche Los; denn der eine, der gegen den Willen des Volks zur Übergabe und zur Erfüllung der demütigenden Bedingung geraten und sich selbst als erster freiwillig angeboten hatte, legte selbst sieben gleichgefärbte Kugeln in die verdeckte Schüssel. In langer eifervoller Rede setzt er jetzt den sechs andern auseinander, daß sie alle nur durch noch längere Ungewißheit gerecht würden der großen Aufopferungstat. Nun soll am nächsten Morgen zurückbleiben und des schweren

Ganges überhoben sein, wer zuletzt auf dem Markte ankommt. Im letzten Aufzug harrt Calais gespannt der endlichen Entscheidung entgegen. Man hört in Pausen, die noch die Spannung steigern, von ferne einen nach dem andern nahen. Sechs sind endlich da, aber der siebente fehlt. Es ist der eine, der sich zuerst anbot, der das Spiel mit den Kugeln trieb. Er ist also ein Betrüger? Er lockte die andern in die Falle, um selbst ungestört allen Gewinn aus ihrer Opfertat zu ziehen? Er ist ja der reichste Mann der Stadt! Wild braust die Empörung auf. Da bringt man seinen Leichnam: er ist freiwillig aus der Welt gegangen, um den andern die Seele zu kräftigen und sie der großen Tat würdig und fähig zu machen.

Ähnlich weckt in Kaisers „Versuchung" der entscheidende Vorfall, der zwischen den zweiten und dritten Aufzug verlegt ist und sich nur langsam enthüllt, eine kundig hinausgezogene Spannung. Ist die weibliche Hauptgestalt ihrem Gatten untreu geworden? Trägt sie das Kind eines andern unter dem Herzen? Sind ihre Mutterhoffnungen Wahrheit oder nur Wahn? Ist sie, die ihrem Manne das Trinken abgewöhnen wollte, vielleicht selbst eine versteckte Trinkerin? Der Zuschauer verharrt lange im Ungewissen ebenso wie die Nächstbeteiligten auf der Bühne. Wenn endlich der wahre Sachverhalt erkennbar wird, dann tritt eine zweite Spannung hinzu: wie wird der Mann den Ehebruch seines Weibes erfahren und wie wird er sich zu dieser Tatsache stellen? Allein die Schuldige geht freiwillig in den Tod, und er lernt im Rahmen des Stückes die Wahrheit überhaupt nicht kennen. Kaiser liebt solchen jähen, fast enttäuschenden Umschwung am Ende seiner Stücke. Auch in den „Bürgern von Calais" ist der Schluß eine Enttäuschung. Der König von England verzichtet am Morgen, weil ihm inzwischen ein Sohn geboren wurde, auf die schwere Bedingung, die er den Bürgern von Calais gestellt hatte. Der Selbstmord des einen war unnötig.

Kaisers „Koralle" kommt mit ihren Überraschungen und hinausgezögerten Entscheidungen dem Filmdrama noch näher. Zu Beginn des ersten Aufzugs von „Gas" (1918), einer Art Fortsetzung der „Koralle", wird angekündigt, daß einer Fabrik von größtem Umfang eine Explosion drohe. Am Ende des Aufzugs erfolgt sie vor den Augen des Zuschauers und vernichtet das ganze große Werk. Kann Wortdrama noch erfolgreicher der Spannungskunst des Films ihre Wirkungen absehen? Es fragt sich, ob Kaisers Menschen durchaus die starke innere Spannung in sich tragen, die den Menschen Schönherrs eigen ist. Für viele trifft es zu, ebenso wie

für die Menschen der Hasenclever, Kokoschka, Kornfeld und ihrer Nachbarn. Allerdings unterscheiden sich die Geschöpfe dieser Neusten auch an wichtiger Stelle von den Menschen Schönherrs, die nur eine Vorstufe jüngsten Menschentums im Drama bedeuten. Ganz anders prägt sich geistiges Wollen in den Menschen der Jüngsten aus, es ist ekstatischem Entrücktsein, es ist innerer Beseelung naheverwandt.

Wie der Barockroman der Handel-Mazzetti von einer emporsteigenden verinnerlichten Barockkunst überholt wurde, wie auf dem Felde der Erzählung aus dem Lebensgefühl des Barocks noch ganz andere Wünsche sich entwickelten, so geschah es auch auf dramatischem Gebiet. Der unmetaphysischen Haltung der Eindruckskunst folgte auch hier das Wiedererwachen metaphysischen Bedürfnisses, und es leitete weiter zu einer Kunst, die den Ansprüchen des freigestaltenden Geistes Ausdruck lieh. Ein fast religiöses Bekennertum erfüllt schon Wildgans. Kokoschka gibt nur noch gesteigerten Ausdruck des Geistigen in seinen Schauspielen. Das Ausland diente auch diesmal zur Stütze. Paul Claudel gilt diesen Jüngsten als Führer in die Gefilde religiös-geistiger Ansprüche und ihrer dramatischen Versinnlichung.

In den Werken des Franzosen Claudel, der lange im Ausland und auch in Deutschland lebte, fühlen seine Landsleute etwas Unfranzösisches. Vor allem in seiner Sprachgebung, die auf die genauen Umrisse romanischer Wortkunst verzichtet. Er kann indes auch in seinem ironischen mythologischen Spiel „Protée" (1914) antike Mythe und Sage so spitz travestieren wie Offenbach. Max Pulver, der Schweizer, hat in solchen Wagnissen eine leichtere und gefälligere Art. Die drei Dramen Claudels, die von Jakob Hegner als „Verkündigung", „Goldhaupt" und „Der Ruhetag" (1913—16) verdeutscht wurden, atmen Freude an märtyrerhafter Hingabe des Lebens und seiner Genüsse. Es ist die Stimmung katholischen Barocks: erschreckende Gesichte qualvoller Selbstaufopferung, verklärt durch die Wunder christlicher Liebe. Glück und Schönheit werden willig preisgegeben, damit die andern ihre Wünsche erfüllt sehen. Das Opfer bringt höheres Glück dem, der sich opfert, als dem, der aus dem Opfer irdischen Gewinn zieht. Echtes Glück ist nicht von dieser Welt. Violäne, die Schöne und Liebreizende, küßt aus Mitleid einen Aussätzigen. Sie wird selbst vom Aussatz ergriffen und verliert ihren Bräutigam an die eigensüchtige Schwester. Aber sie gewinnt die Kraft, Wunder zu tun. Sie erweckt das tote Kind der Schwester zu neuem Leben. Aus Eifersucht tötet die Schwester sie. Doch leben ist nicht Zweck des Lebens, die Füße der Gotteskinder sind nicht an diese

armselige Erde geheftet. Der Kaiser des „Ruhetags" hat sich geopfert, um sein Volk zu retten. Seinem Volk bringt er aus der Unterwelt und ihren Schrecken seelische Läuterung, er selbst aber kehrt zurück mit dem glattgeschwollenen Gesicht eines Aussätzigen: die Nase ist weggefressen, an Stelle der Augen sind nur blutende Löcher.

Auch Hauptmann führte in seinem armen Heinrich das Schreckbild eines Aussätzigen auf die Bühne. Aber dieser Kranke wird wieder gesund, ihm wird leben von neuem zum Zweck des Lebens. Durch die Genesung findet er den Weg zurück zu seinem Gott. Für Claudel ist Aussatz selbst Erlösung, ist Gewähr für Befreiung der Seele von aller Ichsucht, eröffnet er unmittelbar den Weg zu Gott. Es bedarf nicht einer Wiedergeburt zu neuem lebensfrohem Leben. Ebenso wie Hauptmann hatte Shakespeare seelisches und körperliches Leid schonungslos der Bühne zugemutet. Doch auch bei ihm zielt, anders als bei Claudel, alles auf Überwindung solcher Qual. Das Leben gelangt zuletzt zu seinem Rechte, sogar in „Hamlet" und in „Lear". Shakespeare verzichtet durchaus auf die Wünsche und Hoffnungen mittelalterlicher Askese. Er ist — mit Heine zu reden — nicht Spiritualist, sondern Sensualist. Fern von ihm liegen die ekstatischen Stimmungen, in denen allein die Heilsbotschaft Claudels nachfühlbar wird. Wiederum bezeichnet Wolfs „Unbedingter" die Höchststufe solcher spiritualistischen Weltverneinung.

Die Steigerung ins Ekstatische legt dem jüngsten Drama eine Gestalt der Wortkunst nahe, die wesentlich neu und für das Formgefühl der Neusten bezeichnend ist. Gebundene und ungebundene Rede im Drama miteinander wechseln zu lassen, galt seit langem als Zeichen einer Anlehnung an Shakespeares Kunst. Es ist nur auffällig, wie wenig im deutschen Drama seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, also seit dem Augenblick, da den Deutschen die Kunst Shakespeares aufging und zum gern befolgten Muster wurde, diese Mischung sich tatsächlich durchsetzte. Der Urfaust ist ein vereinzelter Versuch, sie zu erbringen. Goethes „Götz" hingegen und mit ihm der gesamte Sturm und Drang bleiben in der Tragödie bei ungebundener Rede stehen, ganz wie Lessings bürgerliche Trauerspiele, die dem Alexandriner wie andern Zügen der Barocktragik absagen. Dann setzt sich der Vers, und zwar der fünffüßige Jambus durch. Die Romantik, aber auch schon Schiller versieht ihn mit lyrischen Einlagen. Die Romantik gewinnt ferner den vierfüßigen Trochäus hinzu. Allein die Mischung Shakespeares bleibt im Hintergrund; Kleists „Käthchen von Heilbronn"

nimmt sie zwar auf, stellt indes eine Ausnahme dar. Grabbe bedient sich ihrer. Hebbel und Ludwig lassen sie in ihren Werken nicht aufkommen. Ehe der Naturalismus den Vers wieder durch ein ganzes Drama durchführte, brachte Hauptmanns „Hannele" zwar gebundene Rede nach ungebundener, ließ sie wie eine Steigerung wirken, durch die das ganze Stück gegen sein Ende hin gehoben wird, wahrte indes die naturalistische Grundabsicht.

Shakespearisch war das nicht. Und ebensowenig kann der Wechsel gebundener und ungebundener Rede, wie er in Reinhard Sorges „Bettler" von 1912, in Hasenclevers „Sohn" von 1914, in Wildgans' Dramen seit 1914 besteht, auf Shakespeare zurückgeführt werden. Es ist sehr schwer, das Gesetz ausfindig zu machen, nach dem bei Shakespeare der Wechsel der Rede sich vollzieht. Den neuen Dramen eröffnet sich der Weg vom ungebundenen zum rhythmisch gebundenen Wort überall da, wo es aus der bedrückenden Welt des Alltags hinaufgeht zu einer Selbstbesinnung der Seele, die das Kleinliche des Alltags überwindet und die Dinge im Sinn der Ewigkeit faßt. Der Ton steigt empor ins Lyrische, wie der Gehalt sich emporhebt. Gern bleibt diese Steigerung dem Selbstgespräch vorbehalten. Doch sie erscheint auch im Zwiegespräch, vorausgesetzt daß zwei Menschen die Höhe seelischer Ekstase erreicht haben, der ein solcher Ausdruck dient. Vereinzelt nur erklingen Verse noch an Stellen, die zwar auch etwas Gesteigertes haben, eine bewegtere Stimmung atmen, aber nicht von seelischem Aufschwung durchglüht sind.

Die Übergänge vom Alltag zur Ekstase rücken vermöge dieser rhythmischen Eigenheiten die neusten Dramen weiter von der Wirklichkeit weg, als wenn sie von vornherein in Versen geschrieben wären. Dramen in Versen waren auch der Eindruckskunst etwas Selbstverständliches. Freilich griff sie nicht häufig in Gegenwartsstücken zum Vers. Jetzt läßt Ausdruckskunst aus der Prosa der nächsten Gegenwart übergehen in die Verse einer höhern durchgeistigten Welt. Das ist, wie wenn Menschen im Gewande von heute unversehens in eine olympisch-griechische Welt träten. Der grelle Gegensatz versetzt ins Unwirkliche, mag auch im einzelnen Fall der Übergang sich allmählich anbahnen und der Gegensatz dadurch abgeschwächt werden.

Ein dauernder Wechsel im Abstand von Bühne und Wirklichkeit herrscht als grundsätzlicher Rhythmus bereits in Sorges „Bettler". Hier ist er auch schon als neue Aufgabe der Bühne gefaßt. Bühnenbeleuchtung soll der

raschen Umstellung gerecht werden. Scheinwerfer lassen, wie Max Reinhardt, wohl nach russischem Vorgang, es seit längerer Zeit macht, ihr bald so, bald anders gefärbtes Licht auf einen Teil der Bühne fallen. Der Rest der Bühne versinkt in Schatten.

Der erste Aufzug des „Bettlers" spielt in einem Berliner Kaffeehaus. Nur selten ist der ganze Raum erhellt. Wenn einmal die ganze Bühne belichtet ist, so lenkt Sorge doch wieder die Blicke der Zuschauer nur auf einen kleineren Umkreis, indem er etwa vorschreibt, daß nur eine einzige Gruppe volle Aufmerksamkeit hat, während das übrige Publikum des Kaffeehauses gedämpft spreche und bloße Dekoration sei. Zu dämpfen sei auch das Geräusch der Geschirre. Deutlich läßt sich erkennen, daß Sorge die Gefahren naturalistischer Darstellung eines Kaffeehauses ausschalten will, die aus bloßer Freude an treffender Wiedergabe der Wirklichkeit die sogenannte Komparserie zu laut werden läßt.

Ehe das Licht auf eine andere Stelle der Bühne gerichtet wird, tritt Verdunklung ein. Oder aber ein Vorhang schließt sich; und ein Auftritt spielt vor diesem Vorhang. Gleich zu Beginn des ersten Aufzugs, und ehe der Kaffeehaussaal zu erblicken ist, wird Spiel vor dem Vorhang vorgeschrieben. Der Kaffeehaussaal ist hinter dem Vorhang gedacht. Sehr gedämpfter Stimmenschall läßt sich hinter dem Vorhang vernehmen.

Spiel vor dem Vorhang, das wechselt mit Auftritten bei offener Bühne, stört jederzeit die Bühnentäuschung. Die Romantik und verwandte Richtungen lieben es, diese Erschütterung mit Absicht zu wecken. Gern wird das zu einem mutwilligen Scherzspiel weitergetrieben. Sorge aber meint es ganz anders. Schon im ersten Aufzug läßt sich das noch an anderm spüren als an dem Nacheinander von Auftritten bei geschlossenem und bei offenem Vorhang. Neben Auftritten, die unverkennbar die Züge der Wirklichkeit wahren, bestehen Auftritte von deutlich fühlbarer Unwirklichkeit, mindestens von einer Stilisierung, die nur Typen und nicht Persönlichkeiten zuläßt. Einmal sitzen drei Herren und unter ihnen die Hauptgestalt des Stückes an einem Tische und speisen. Sie führen ein ernstes Gespräch. Es ist wichtig für den Gang der Handlung. Der Kellner geht ab und zu. Ein andermal tobt sich eine Schar von Kokotten, bloß typisch gefaßt und nur episodenhaft eingefügt, in wildem Gerufe und Geschrei aus. Ihre Stimmen kommen dem grellen und nackten Eindruck des Scheinwerfers zu Hilfe. So verlangt es Sorge. Oder im Dämmerdunkel sitzen fünf Flieger, Einheit in ihrer starren Haltung, Einheit in den harten und furchtbaren

Gesichtszügen. Ihre Worte klingen erdenferner und unwirklicher als die wirren Rufe der Kokotten und ihrer Herren. Auch das ist nur Episode.

Der Wechsel im Abstand von der Wirklichkeit nimmt im zweiten und dritten Aufzug neue Formen an. Ein Dichter bittet im ersten Aufzug vergeblich seinen Gönner um eine entscheidende Förderung, doch gerade wegen der Worte, die er vorbringt, gewinnt er die Liebe eines lauschenden Mädchens. Im zweiten und dritten Aufzug setzt er dem häuslichen Elend, das ihn umgibt, ein Ende. Der Vater ist geisteskrank, die Mutter durch jahrelanges seelisches Leid völlig zermürbt. Der Sohn reicht dem Vater, der sich nach dem Tode sehnt, Gift. Ein Zufall spielt auch der Mutter das Glas mit dem tödlichen Trunk in die Hand. Und auch sie stirbt. Der Vorgang dieses Elternmordes setzt in beiden Aufzügen ganz naturalistisch ein. Aber in seelischer Steigerung geht es empor zu Versen. Darüber zielt das auf Wechsel im Abstand von der Wirklichkeit.

Allein Sorge hat noch ein andres Mittel, diesen Wechsel durchzuführen. Schon im Personenverzeichnis des „Bettlers" kündigen sich neben den „Menschen" des Stücks, neben den Gruppen- und Nebenpersonen und den stummen Personen auch „Gestalten des Dichters" an: „die drei Personen der Zwiesprache", „die Gestalt des Dichters", „die Gestalt des Mädchens". Es sind Gestalten von Gesichten des Helden. Ähnlich wie sonst im Drama ein Traum oder eine dichterische Vision Gestalten erstehen läßt, führt Sorge diese Gebilde ein, aber anders als Strindberg und dessen nächstes Gefolge, wenn sie übernatürliche Erscheinungen neben Menschen stellen. Im zweiten Aufzug erscheinen ihrer drei, und zwar als dichterische Steigerungen des Vaters, der Mutter und des Mädchens, das sich an den Dichter angeschlossen hat. Sie sprechen zu ihm. Sie entscheiden seinen Entschluß, dem Vater Gift zu reichen. Im vierten Aufzuge erscheint der Dichter sich selbst; neben ihm steht als stumme Gestalt das Mädchen. Er steht sich am Grabe seiner Eltern, er besät das Grab. Diese Vorgänge aus der übersinnlichen Welt künstlerischer Phantasie sind wichtig für den Zusammenhang des Ganzen. Sie ersetzen an bedeutsamer Stelle die ausführliche seelische Begründung, die von dem Drama der psychologischen Eindruckskunst verlangt wurde, die jedoch für Sorge wie für den ganzen Expressionismus wenig wichtig ist. Daß die ungeheure Tat des Elternmordes begangen werden kann, daß der Mörder über sie hinweg zu neuen Zielen fast reuelos zu schreiten vermag: das wird durch die beiden Gesichte nicht restlos erklärt und begründet. Allein sie deuten in künstlerischer Zusammendrängung lange

und umständliche innere Vorgänge an. Sie sollen dem Drama das Recht erkämpfen, nach dem Formwillen des Expressionismus nicht langsames, schrittweises Nacheinander seelischer Abläufe, sondern die entscheidenden Stufen allein der Bühne zuzuführen. „Der Vater bat von mir den Tod. Ich fühle mit seine Bitte." So faßt der Held des Stücks das Ergebnis des ersten Gesichts auf. Im zweiten spricht er am Grabe die Worte: „Seht, ich tilgte euch eure große Qual in diesem Bett. Zärtlich bettet Kinderliebe!"

Wie hier die Entscheidungen vor und nach der Tötung der Eltern ist im fünften Aufzug der innere Kampf, durch den der Dichter, der Held des Stückes, Gewißheit gewinnt, zum Dichter berufen zu sein, und die Aufgabe seines Dichterdaseins erkennt, auf wenige Seiten zusammengedrängt. Abermals gilt es, nach dem Formwillen der Ausdruckskunst nicht viele kleine Striche, sondern ein paar große und kräftige anzubringen. Ebenso verhält sich alles, was die Liebe des Dichters und des Mädchens und die Schicksale und Entschlüsse des Paares vergegenwärtigt.

Goethe führt zu Beginn des zweiten Teils nicht einen Faust vor, der in langer und banger Seelenqual dem Tode Gretchens nachhängt. Die Eingangsszene des zweiten Teils läßt durch das künstlerische Mittel des Elfenchors in wenigen Minuten sich abspielen, was bei realistischer Darstellung viel Zeit beansprucht und Wichtigerem den Raum genommen hätte. Verwandt sind die Zusammendrängungen seelischer Vorgänge in Sorges Drama. Sorges Mittel ist aber nicht Ariel mit seinen Elfen. Er benötigt nicht die Größe der Alpenlandschaft. Er bleibt dem Stil seines Stückes getreu, wenn er das dichterische Gesicht verwertet.

Immer wieder und auch in den Auftritten der dichterischen Selbstbesinnung und der Gespräche des Dichters mit dem Mädchen wechselt die Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühnenvorgang. Dieser Wechsel bewegt sich zwischen den Gegensätzen: naturalistische Treue (sogar mit ausführlicher naturalistischer Bühnenanweisung) und dichterischer Traumvorgang. Dazwischen liegen die verschiedenen Abstufungen der Vorgänge im Kaffeehaus oder der Auftritte, in denen der Dichter mit sich ringt oder mit dem Mädchen Zwiesprache hält.

Welche Bedeutung für das Drama des Expressionismus dieser dauernde Wechsel in der Stellung zur Wirklichkeit hatte, bewährte Hasenclevers „Sohn", bewährte besonders die Dramenreihe „Armut", „Liebe" und „Dies irae" von Wildgans. Bei Wildgans scheint solcher Wechsel nachgerade zu einer Manier zu erstarren.

Hasenclever aber geht nicht nur auf diesen Spuren Sorges weiter. Seine „Menschen“ (1918) nehmen auch die Technik der Beleuchtung jetzt eines Teils der Bühne, dann eines andern auf. Die erste Szene des zweiten Aufzugs setzt ein: „Keller: Über dem Keller eine Stube. Im Hintergrund Fenster, Straße.“ Dann heißt es: „Der Keller wird hell.“ Zur zweiten Szene wird bemerkt: „Die Stube wird hell.“ In der vierten Szene erhellen und verdunkeln sich abwechselnd das Sprechzimmer des Arztes, das „linke Kabinett“ und das „rechte Kabinett“. Gleiche Beleuchtungstechnik wird auch sonst von Hasenclevers „Menschen“ verwertet.

Dagegen gibt Hasenclever in den „Menschen“ die volle Stärke der Gegensätze zwischen Wirklichkeit und Gesichtartigem auf, die bei Sorge bestehen. Wenn er auch Übersinnliches nicht ausschaltet und neben Wirklichkeitstreueres hinsetzt, so sucht er doch einheitlicheren, durchweg gesteigerten Ton. Je mehr sich seit Sorges „Bettler“ die Bühne von der Wirklichkeit entfernte, desto geringer mußten diese Gegensätze werden. Sie blieben dennoch Kennzeichen expressionistischer Dramatik. Neue Möglichkeiten wurden gesucht. Man bewegt sich zwischen gelegentlicher Einfügung gespenstischer Gestalten etwa so, wie das bei Strindberg, Karl Hauptmann, Essig oder Speyer zu beobachten ist, und einer Stilisierung des Gegensatzes, wie Friedrich Wolf in dem Spiel „Das bist du“ (1919) sie schuf.

Wolf nahm in eigentümlicher Umbildung auf, was einst gern geübt wurde, dem geistlichen Drama des Mittelalters fast selbstverständlich war. Aus neurer Zeit ist bekanntestes Beispiel Goethes „Faust“ mit seinem „Prolog im Himmel“ und mit seinem Schluß, der wieder in den Himmel hinaufführt. Auch Wolf geht von einem Jenseits aus hinein in die Menschenwelt und führt zuletzt aus dieser Welt wieder in ein Jenseits. Im Vorspiel wie im Nachspiel erscheinen „Wesen“, die bloß beziffert sind. Auf Erden sind diese Wesen verwirklicht als ein Gärtner und als dessen Weib und Geselle, auch als eine Axt, ein Kreuz und eine Bank. Drei Stufen der Entwicklung tun sich in der Abfolge von Vorspiel, Erdenvorgang und Nachspiel auf; es ist ein Erwachen aus einer Vorwelt in die Menschenwelt, dann ein Erwachen der Menschen zu einer noch höhern Welt. Der Wechsel in der Entfernung von Bühne und Wirklichkeit gewinnt durch solche Dreiteilung eine feste Form. Doch innerhalb der irdischen Vorgänge scheiden sich Auftritte, in denen die Menschen reden, von dem Auftritt, in dem die Dinge Axt, Bank und Kreuz zu sprechen haben. Auch da also eine Verschiebung des Verhältnisses zur Wirklichkeit, andersgeartet als die große Dreiteilung des

Stücks, verwandter mit den gebräuchlichern Einschüben übernatürlicher Vorgänge, kühner als diese dank der Verwertung von Dingen, nicht von Menschen.

Was die Menschen auf Erden erleben, will von Wirklichkeit sich möglichst abheben. An sich der seelische Kampf, den, zwischen zwei Männer gestellt, die Frau wachruft, soll der Erdenvorgang weder nach Ibsen seelische Irrwege nachfühlbar noch nach Strindberg eine Frau zur Angeklagten machen. Wolf faßt den Gegensatz von Gatte und Gattin, die Liebe, die sich zwischen ihr und einem andern einstellt, nicht wie den Gegenstand seelischer Deutung oder einer Rechtfertigung oder Verurteilung, sondern Menschen erwachen aus leidenschaftlicher Wirrnis zu reinerer Erfassung ihrer sittlichen Ziele und erleben, was ihnen zur Läuterung verhilft. Ebensogut könnte ein andres Begebnis im Mittelpunkt stehen. Denn noch Gegensätze von anderm Inhalt könnten gleiche Wirkung haben. Weil Wolf nur ein starkes und erweckendes Erlebnis benötigt, nicht aber mit den Eindrucksdramen wetteifern will, die eine Eheirrung darstellen, kann er den Erdenvorgang auf die schlichtesten Linien beschränken. Die Rhythmik des Aufbaus aber entspricht dem mehr erfühlten, als gedanklich zerlegten Glauben an die Möglichkeit eines sittlichen Aufstiegs, dem noch eine Untat zur Stütze werden kann. Die Kräfte, die, dem Menschen unbewußt, seinen Willen mitbestimmen, sind symbolisch verkörpert in Axt, Kreuz und Bank.

Die künstlerische Gestalt von Wolfs Erstling ist so unmittelbar aus dessen sittlichem Gehalt geboren, daß sie nicht auf ein zweites Stück übertragen werden kann. Wirklich bleibt Wolfs „Unbedingter" dem Brauch der Nachfolge Strindbergs verwandter, in einen wirklichkeitstreuern Vorgang da und dort Auftritte übernatürlicher oder mindestens schemenhafter Gestalten einzufügen. Nur ist diesen Schemen ein breiter Raum eröffnet.

Wolfs erstes Stück hat die Bühnenprobe vor einem nicht ganz leicht zugänglichen Hörerkreis schon bestanden. Den Bühnenrahmen schuf der Ausdrucksmaler Felixmüller. Gleichgestimmt wirkten Dichtung und Malerei mit Erfolg und förderten sich wechselseitig. Bühnenentwürfe für den „Unbedingten" entwarf Hans Blanke.

Siegreich kämpfen in solch gemeinsamer Arbeit Dichtung und bildende Kunst des Expressionismus nach Kokoschkas Vorgang gegen die immer noch beträchtlichen Überbleibsel umständlicher Bühnenausstattung der naturalistischen Zeit. Der Wechsel in der Einstellung zur Wirklichkeit ist auf der Bühne naturgemäß leichter zu erbringen und auch leichter begreiflich zu machen, wenn die Auftritte, die der Wirklichkeit näher bleiben, nicht mit den

Täuschungsmitteln des Naturalismus dargestellt werden. Der Weg, der seit Sorges „Bettler" von deutschen Dramatikern beschritten wird, leitet hin zur Erfüllung solcher Absicht.

J. M. Becker schreibt für einzelne Auftritte seines „Letzten Gerichts" immer noch viel Einzelheiten der Ausstattung vor, stellt also starke Anforderungen an den Bühnenmaschinisten. Wenn im 12. Auftritt der „Geist der Menschheit" zu erscheinen und der Hauptgestalt das letzte Gericht anzukünden hat, wird indes die ganze Szene ins Weltenfernere getaucht. „Der Platz vor einem phantastischen Tempel" lautet die Bühnenanweisung. Boettichers „Liebe Gottes" gibt von vornherein alle Naturalismen der Bühne auf. Um so leichter fügt es sich ein, wenn im ersten Teil zur männlichen, im zweiten zur weiblichen Hauptgestalt eine „Stimme" zu sprechen hat oder wenn am Schluß des ersten Teils in einer „magischen Landschaft", an einer Stelle des zweiten Teils vollends bloß in dem Zimmer einer Kleinstadt der Geist des Untergangs und der Geist des Aufstiegs, dann tote Seelen oder ein „bleicher Herr" das Wort ergreifen oder eine Erscheinung wie eine Halluzination zu erblicken ist. Dem Bau des Ganzen geben diese spukhaften Auftritte ähnlich und doch anders wie in Wolfs „Das bist du" fühlbare Akzente. Tollers „Wandlung" (1919) stuft zwar ausdrücklich ab, indem sie für sieben von den dreizehn Bildern vorschreibt, sie seien schattenhaft wirklich, in innerlicher Traumferne gespielt zu denken. Aber auch die übrigen Auftritte verzichten auf volle Lebensechtheit der Darstellung.

Ein Formwille, der von der Wirklichkeit abgeht, darf auf der Bühne ohne Bedenken raschen Wechsel des Schauplatzes durchführen. Freilich gestatteten sich auch die Stürmer und Dränger unter der Führung von Goethes „Götz" solche Häufung der Bühnenbilder und meinten, auf diesem Wege dem wirklichen Leben näherzukommen. Im Zeitalter des Naturalismus stellte sich heraus, daß der Wunsch, dem Leben möglichst nahezubleiben, zu den alten Orts- und Zeiteinheiten der klassischen Franzosen zurückführe, zu denselben Einheiten, gegen die sich mit „Götz" die Sturm- und Drangdichter kehrten. Naturalistische Bühnengestalt mit ihrem Bedürfnis, die Bühne mit allem Kleinkram des Alltagslebens zu belasten, erschwerte nur die Aufführung des „Götz" ebenso wie die Darstellung von dessen Vorbild Shakespeare. Ganz wie Shakespeares Stücke, die durchaus auf Naturechtheit verzichten, lassen Dramen, die nicht das Leben treffen wollen, raschen Wechsel des Schauplatzes ohne weiteres zu. Tatsächlich ist im Gegensatz zum naturalistischen Bühnenstück, das am liebsten bloß vier Aufzüge und in diesen

Aufzügen möglichst wenig verschiedene Schauplätze brachte, das Drama des Expressionismus bereit, eine locker verbundene Reihe von Bildern mit stetem Ortswechsel vorzuführen.

Ernst Barlachs „Armer Vetter" hat zwölf Abschnitte, wahrt indes noch eine gewisse Einheitlichkeit der Zeit. Von einem Ostertag geht es weiter zum nächsten Morgen. Und beansprucht auch jeder Abschnitt ein neues Bühnenbild, so ist der örtliche Umkreis doch nicht groß: Heide an der Oberelbe, ein Wirtshaus in Lüttenbargen. Beweglicher ist Hanns Johsts „Junger Mensch". Von einer deutschen Universitätsstadt geht es in die Schweiz. Größere zeitliche Zwischenräume liegen zwischen den Bildern. Reinhard Goering wahrt zwar in andern Stücken Zeit- und Ortseinheit, besonders in der „Seeschlacht", sein Schauspiel „Der Erste" (1918) bewegt sich hingegen frei durch elf Bilder hindurch. Mag immer eins der Bilder fünfmal erscheinen, so entfernt doch eine gewisse Zeitlosigkeit das Stück von aller Vereinheitlichung. Rolf Lauckner benötigt für die neun Bilder von „Christa die Tante" (1918) nur ein einziges Haus und ein paar Zimmer dieses Hauses. Desto freier schaltet er mit der Zeit. Sein „Sturz des Apostels Paulus" (1918) ist in zwölf Abschnitten örtlich minder geschlossen. Julius Maria Beckers „Letztes Gericht" nennt sich eine Passion in vierzehn Stationen; Ort wie Zeit verschwimmt zuletzt ins Unbegrenzte.

Strindberg liebt es, ein Drama aus vielen Bildern mit reichem Wechsel des Schauplatzes und mit großen zeitlichen und örtlichen Zwischenräumen zu erbauen. Lange vor ihm verzichtete auch Grabbe auf Einteilung in Aufzüge und bot nur Bildfolgen. Büchners „Woyzeck" läßt mit seinen fünfundzwanzig Abschnitten vollends die Mehrzahl neurer Versuche hinter sich. Wedekind aber nahm in „Frühlings Erwachen" schon zur Zeit des Frühnaturalismus wie nach Gehalt, Stimmung, sittlicher Haltung so auch nach der Form des Aufbaus dem Expressionismus fast alles vorweg; wohl teilt er noch in drei Aufzüge, tatsächlich indes in neunzehn Abschnitte von wechselndem Ort und von mehr oder minder großen zeitlichen Zwischenräumen. Jetzt sind schon Ausnahmen, die ungewöhnlich viel Bilder wagen, Zareks „Kaiser Karl V.", der zwanzig Bilder auf Vorspiel und fünf Akte verteilt, oder Boettichers „Liebe Gottes" mit etwa zwei Dutzend Bildern in zwei Teilen.

Bei Wedekind hat das einzelne Bild ziemlich großen Umfang. Lauckner bringt neben umfangreichern auch ein Bild von bloß einer halben Seite, ebenso Boettticher. Büchner bot noch ungleichere Ausmaße der Bilder. Ihn

übertraf lange vorher Goethes Genosse Lenz. Fast ebenso kühn ist „Götz von Berlichingen", ist ferner der Urfaust; das ist heute noch in dem Auftritt am Rabenstein des endgültigen „Faust" zu verspüren.

Georg Kaiser macht es anders. Er bleibt gern stehen bei den wenigen Aufzügen und bei den noch minder zahlreichen Bühnenräumen der Eindruckskunst. Er kommt auch hier dem Bedürfnis der Bühne von gestern entgegen. Ausnahme ist schon, wenn sein Stück „Von Morgens bis Mitternachts" (1916) in zwei Teilen sieben Abschnitte und ebenso viele Räume hat. Hier erinnert Kaiser auch am stärksten ans Kinodrama, während andern Dichtern von heute die Griffe des Kinodramas noch besser taugen, schon wegen ihrer jähern Bewegtheit. Kaiser baut ferner strenggeschlossene Handlung auf, während das expressionistische Drama ähnlich wie das naturalistische die feste Baukunst des Klassizismus gern meidet. Das naturalistische Drama setzt freilich nur langsam Schritt vor Schritt, das Ausdrucksdrama eilt mit großen Sprüngen vorwärts. Hingegen fehlt beiden, und abermals im Gegensatz zu Kaiser, oft der vereinheitlichende Konflikt. Schon im „Bettler" wird immer wieder von neuem angesetzt. Ein Stück Leben folgt dem andern. Kaiser läßt seine Stücke nicht in kleine Teile zerfallen. In kühnem Bogen schwingt sich eine Brücke vom Anfang zum Ende. Daneben wirken Dichtungen von der Art des „Bettlers" wie ein Nebeneinander kleiner Bögelchen. Kaiser nutzt zu solchem Zweck seine Fähigkeit, Spannung über weite Strecken hinzuziehen. Mit einer Sicherheit, neben der die Arbeiten echterer Ausdrucksdramatiker den Anstrich des Dilettantischen gewinnen, rechnet Kaiser seine Absichten bis ins kleinste aus. Fast jeder Satz ist so eingestellt, daß er hinleiten muß zu dem Ziel, das von Kaiser ins Auge gefaßt wird. Noch wenn er — selten genug — Wirkliches mit Unwirklichem wechseln läßt, geschieht es im Dienst spannungerwirkender Baukunst.

Nur vereinzelt zeigt sich bei andern der Neusten ein bewußtes Fortschreiten zu strenggeschlossener Gestalt des Dramas. Bei der Aufführung von Johsts „König" überraschte es, in wie ungebrochener Linie das Stück ohne Abschweifung und mit zielgewisser Notwendigkeit zu tragischem Ausgang emporsteigt.

Claudel geht überhaupt nicht auf jähen Wechsel im Verhältnis von Bühne und Wirklichkeit aus, sucht auch nicht durch rasche Abfolge von gegensätzlichen Bühnenbildern die Wirklichkeit auszuschalten. Claudels feierlich getragene Rede ist von Anfang an der Wirklichkeit entfremdet. Sie wahrt, etwa im „Ruhetag" oder in „Goldhaupt", durchaus einen ekstatischen Grund-

ton. Sie erhebt sich zu Steigerungen dieses Grundtons, benötigt jedoch nicht grelle Gegensätze. Ähnlich wie Claudel verhält sich Oskar Kokoschka. Doch größere seelische Spannung leiht den Worten Kokoschkas stärkere Wucht und lautere Töne. Schon im „Brennenden Dornbusch" werden die Sätze kürzer als bei Claudel, ausrufartiger. Ihr Gang nähert sich mehr dem rhythmischen Verse, mehr mindestens als in Jakob Hegners Verdeutschungen Claudels. „Explosionismus" wurde das genannt, auch von Kokoschkas „kurzen Explosivakten" gesprochen. Das Ausrufartige steigert sich noch in Kokoschkas „Mörder Hoffnung der Frauen". Sparsam ist Kokoschka mit Worten, sparsam mit syntaktischen Klammern. Das ruft nach Musik, wie überhaupt ein guter Teil der Wortkunst des Ausdrucksdramas dem Vertonen entgegenkommt. Etwa wenn „der Mann" kraftvoll — wie die Bühnenanweisung fordert — der Frau die Worte hinschleudert:

Sterne und Mond! Frau!
Hell leuchten im Träumen
oder Wachen sah ich ein singendes Wesen ...
Atmend entwirrt sich mir Dunkles.
Mutter ... Du verlorst mich hier.

So wenig wie in einem expressionistischen Bilde ist Klarheit hier das Ziel. Seelisches spricht sich vielmehr in dumpfem Drange aus; es keimt aus übermächtiger innerer Erregung. Und jähe Gebärde hat das Wort zu unterstützen, seinen Sinn noch tiefer einzuprägen. Deutlicher noch als in der Lyrik, viel deutlicher als in der Erzählung gewinnt das hochgespannte Lebensgefühl der Ausdruckskunst im Drama Gestalt. Zugleich ist nur selbstverständlich, daß die Wortkunst des Dramas alle Wege der Lyrik beschreitet. Auch dem Ausdrucksdrama liegt weniger an Erneuerung und Bereicherung des Wortschatzes, mehr an neuartiger Verknüpfung der Wörter, an ungewohnter Wortstellung und Satzbildung. Kokoschkas neustes Schauspiel „Orpheus und Eurydike" (1918) bietet fast auf jeder Seite Belege für Seltsamkeiten im Ablauf der Worte, die ebenso aufpeitschen wie die Umstülpung der alten Sage von ehelicher Liebe in eine Tragödie des zerstörenden Gegensatzes von Mann und Weib. Am Eingang zum Orkus — zu Beginn des zweiten Aufzugs — sagt Orpheus:

Was hast du gieriger Orkus deinen Schatten umgeworfen schon
übers ganze Leben ihnen, die du aufnimmst, allen.
Jetzt mehr um mich!
Nun kein, nicht ein letzter Augenblick in Schmerzen mehr?

Nachdem, wie vielmal, die Selbstsucht ihn abgrundtief durchmessen:
Ein Glied, ein Zug an mir verräterisch noch?
Kein Zucken vor dem letzten Handel!
Eurydike! Orpheus ist zum Sterben aller Hoffnung bar.

Da ist kein Wort an sich neu und ungewohnt. Dennoch wirkt das Ganze, und nicht bloß durch die Behandlung des Verses, fremd und darum neu, vielen sogar widrig. Ursache ist auch die Art, wie der Satz eingebettet ist in Verse, deren Rhythmus nicht auf Gleichklang angelegt ist, sondern auf restlosen Ausdruck innerer Bewegung. Jeder Vers ist wie ein einzelner starker Ausbruch solcher Erregtheit. Die Pause, die am Ende des Verses sich deutlich kennzeichnet, erleichtert den Anlauf zu einem neuen Ausbruch. Künstlerisches Leben gewinnen diese Verse, wenn mächtige innere Bewegtheit sie vorträgt. Dann rechtfertigt sich die Umstellung der Worte, das Abgehen von der gewohnten Wortabfolge.

An karger Knappheit war Kokoschka noch zu überholen. Immer weniger Wörter wurden der einzelnen Äußerung zugeteilt. Das Nacheinander von schreiartigen Rufen, das in Bechers Lyrik besteht, fand sich ins Drama hinein, gestützt von der Möglichkeit, durch Gebärdenspiel zu ergänzen, was dank der Wortsparsamkeit nicht versinnlicht war. Das Pantomimische drängt sich noch fühlbarer vor in den Versuchen Auguste Stramms. Ekstatische Erregung läßt in Stramms „Sancta Susanna" (1914) immer noch zusammenhängende Sätze zu. „Daher ... sie schritt die Stufen empor ... und sah mich nicht ... sie stieg auf den Altar ... und sah mich nicht ... sie preßte ihren nackten sündigen Leib gegen das gekreuzigte Heilandsbild ... und sah mich nicht ... sie umschlang ihn mit ihren weißglühenden Armen ... und küßte sein Haupt ... und küßte ... küßte ..." Reichliche Bühnenanweisungen bestimmen die nötige Gebärde und die Tönung der Rede. Stramms „Geschehen" (1916) wagt viel mehr. Der Eingang schon lautet: Sie: herrschen?! — Er (roh): herrschen! — Sie (lacht) — Er (betroffen) — Sie (läuft lachend fort) — Er (starrt nach) — Mädchen (aus dem Dunkel berührt seinen Arm): Du — Er (starrt) — Mädchen (gekränkt): Du — Er (gleichgültig): ich — Mädchen (stampft zornig — Er (stampft) — Mädchen (vor ihm): quälen — Er (lacht auf) — Mädchen (schluchzt) — Er (umarmt) — Mädchen (lehnt an) — Weib (tappt, leise): Du (horcht, preßt die Hände auf die Brust): Du (lauscht) ...

Noch weiter geht Lothar Schreyer in seiner „Jungfrau“ (1917) oder in „Meer Sehnte Mann“ (1918). Alle Mittel der Sprache, die zwischen Begriffen Verbindung herstellen, sind weggelassen. Schreiartig bricht Wort auf Wort hervor; ein Mädchen kündet:

Kind Ich
Kind Werden Weib
Weib Werden Kind
Werden sieht
Schwester!
Sehen wird
Kind Weib
Ich.

Nur ekstatisches Schreien kann solcher Wortgebung einen Sinn leihen, soll es mindestens können, wie man versichert. Die Berliner Sturmgruppe läßt diese Versuche von ihren Vortragskünstlern durch Deutschland tragen. So sollen wir uns an sie gewöhnen.

Herwarth Walden, der Leiter der Gruppe, bleibt der wirklichen Rede viel näher. Sein dramatisches Epigramm „Die Beiden“ gönnt den Redenden nur selten Sätze, die einzeln oder zusammen länger sind als eine Zeile, meist nur wenige Worte. Doch vor allem ist es auf rasches Verstehen angelegt. Dem Verstand wird der Vorgang auch in solchem Eilschritt deutlich.

Hasenclevers „Menschen“ setzen eher Waldens als Stramms oder gar Schreyers Weg fort. Da spricht jeder ein Wort oder zwei, selten drei oder vier. Oft ist nur eine Gebärde vorgeschrieben. Nicht aber wird verlangt, was bei Schreyer unerläßlich ist: den logischen Zusammenhang klotzig nebeneinandergesetzter Begriffe zu erraten. Der sachliche Inhalt einer Schwurgerichtsverhandlung, ihr sittlicher Wert, sogar die Gefühle der Beteiligten werden greifbar, obwohl von den wenigen, die zu reden haben, der Präsident nur zwölfmal, der Staatsanwalt dreimal, der Obmann der Geschworenen einmal und der Angeklagte viermal eingreifen, ohne jedesmal viel mehr als zwei Worte vorzubringen. Konnte nachdrücklicher erwiesen werden, wie zwecklos auf der Bühne der Wortaufwand war, mit dem der Naturalismus solche öffentlichen Vorgänge zu treffen suchte? Die Bühne benötigt wirklich nur Andeutungen, um verständlich zu machen, was im Leben als uferloses Wortmeer sich breitmacht. Hasenclever erhebt freilich nach der entgegengesetzten Richtung Ansprüche, denen sich nur wenige

beugen. Natürlich ginge viel für die Bühne verloren, wenn sich sein Versuch durchsetzte und Nachfolge fände. Der Umkreis der Inhalte ist nicht groß, die mit solchen Mitteln sich dramatisch aussprechen lassen. Was einem Gerichtsvorgang taugt, versagt an wichtigerer Stelle. Hasenclevers „Entscheidung" (1919) verwertet auch schon wieder mehr Wörter.

Trotzdem ist der Zug zu Wortsparsamkeit bei den Ausdrucksdichtern fast allgemein. Noch Hermann von Boettichers „Liebe Gottes", die mitunter breite Rede zuläßt, geht im Gespräch zuweilen nahe an Hasenclevers Einsilbigkeit heran. Karl Schenzingers „Berggang" steht den „Menschen" Hasenclevers besonders nahe, ohne den vollständigen Satz ganz aufzugeben.

Von Claudel zu diesen Vertretern der kurzen Rede ist der Weg weit. Walden gibt auch die seelische Haltung und die Stimmung Claudels auf, während Versuche wie Hasenclevers „Menschen" bloß andern Formwillen verraten. Weit eher besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen Claudels Wortkunst und Georg Kaisers „Bürgern von Calais". Die Redekunst der „Bürger", grundverschieden von der Wortgebung andrer Stücke Kaisers, teilt mit Claudels biblischer Sprache vor allem den Zug zur Wiederholung. Es ist die Eigenheit Claudels, die an die Bibel und an Ossian gemahnt, entfernter auch an Klopstock. Was zu sagen ist, wird in immer neuen Wendungen gesagt, als ob es dem Sprechenden schwer würde, sich auf den ersten Schlag verständlich zu machen. Um einen Gedanken drehen sich lange unentwegt die Worte. Sie sehen ihn von allen Seiten an, tasten ihm seinen Sinn ab, möchten ihn andern recht eindringlich einprägen. In den „Bürgern von Calais" lautet das einmal: „Ihr buhlt um diese Tat — vor ihr streift ihr eure Schuhe und Gewänder ab. Sie fordert euch nackt und neu. Um sie klirrt kein Streit — schwillt kein Brand — gellt kein Schrei. An eurer Brust und wütenden Begierde entzündet ihr sie nicht. Eine klare Flamme ohne Rauch brennt sie — kalt in ihrer Hitze — milde in ihrem Blenden. So ragt sie hinaus — so geht ihr Gang — so nimmt sie euch an: — ohne Halt und ohne Hast — kühl und hell in euch — ihr froh ohne Rausch — ihr kühn ohne Taumel — ihr willig ohne Wut — ihr neue Täter der neuen Tat!" Ist das kunstvolle Rhetorik, die auch im schwersten Augenblick Anaphern und Parallelismen bereit hat, also strenge Stilisierung? Allein noch Ausbrechen höchster Erregung nimmt hier gleiche Ausdrucksmittel zu Hilfe. Und dann klingt das wie überreiztes Hinauspoltern. Noch mehr: diese Redeweise taugt ebenso zu bedächtiger Betrachtung wie zur Versinnlichung letzter Bühnenspannung,

wilder Empörung und Wut. Einmal wirkt sie wie sorgsam aufbauende Wortkunst, ein andermal wie ungezügeltes und wahlloses Hinstreuen von Worten.

Die breit hinflutenden Reden der „Bürger von Calais" scheiden Kaiser nicht von der Ausdruckskunst. Vielmehr ist die überknappe Kürze und das Aneinanderketten einzelner Wortklötze nur die eine ihrer Richtungen. Eine entgegengesetzte, die zu ekstatisch überquellendem Worterguß neigt, ist ihr fast ebenso lieb. Hasenclever folgt beiden Richtungen.

Mitleid, Krieg und Umsturz

Die ekstatischen Dichter, die dramatischen Verkünder des Mitleids und der Selbstaufopferung erfüllen den Wunsch, den der Neuklassizismus gehegt hatte: sie verlassen den Boden eines sittlichen Relativismus. Von Pulver und Schnabel bis zu Kokoschka und weiter bis zu Friedrich Wolf herrscht gleiches Bedürfnis, für das Gute und gegen das Böse zu kämpfen. Einig sind diese deutschen Dichter mit Claudel; aber auch zu dem Schöpfer von „Nach Damaskus", zu Strindberg, ist von ihnen der Weg nicht weit. Noch die etwas gewollt kindlichen „Jahresfestspiele" Strindbergs mit ihrer treuherzigen Betonung des Sittlichen sind dem Lebensgefühl dieser Deutschen verwandt. Es ist die Quelle der Mitleidlyrik jüngster Zeit.

Nietzsches Übermenschentum ist solchem Lebensgefühl fremd. Nietzsche hatte dem Mitleid Krieg angesagt. Die Sittlichkeit des opferbereiten Mitgefühls, die jetzt von der Bühne den Übermenschen der Renaissance verdrängt, kann weit eher der Stimmung gerecht werden, mit der einst der Frühnaturalismus das Elend der Besitzlosen vorgeführt hatte. Hauptmanns „Weber" und „Florian Geyer" sind sicherlich auch aus dem Gefühl des Mitleids geboren. Nur zwang damals eine Grundabsicht des Naturalismus, dieses Mitgefühl nicht ausdrücklich zu Wort kommen zu lassen. Hauptmanns Meister Heinrich möchte die Menschen glücklich machen. Sehnsucht nach Befreiung aus Staub und Qual, nach Seligkeit und Licht will er befriedigen. Aber Hauptmanns Menschen suchen sonst eifriger die Erfüllung ihrer eigenen Sehnsucht, richtige romantische Sehnsuchtsnaturen, die über die Erde wegfliegen und darum leicht versäumen, die Not andrer Erdenkinder zu mildern.

Übermenschen nach Nietzsches Absichten sind in Hauptmanns Werk gleichwohl nicht anzutreffen. Und so kann es nicht überraschen, wenn er

jetzt in neusten Schöpfungen den Mitleiddichtungen des Tages näher und näher kommt. Sein „Weißer Heiland" lenkt wieder ein in die Pfade der „Weber" und besonders des „Florian Geyer". Prospero freilich in „Indipohdi" kommt zu dem Schluß, daß Kampf und wechselseitige Zerstörung unerläßliche Eigenheit des Lebens seien, daß also der Mensch vergeblich ringe, wenn er sie zu überwinden suche:

Sind alle diese Rachen,
die Mitgeschöpfe gen einander gähnen,
womit dies blinde Leben schrecklich prunkt,
Täuschung? Zerstückt des Haies Kiefer nicht
des Menschen Leib? Ist nicht des Tigers Hunger
qualvoller Haß und Mordsucht, und zerreißt
er nicht Lebendiges und schlingt sein Fleisch?
Ward eine Kreatur in diese Welt
hinein geboren ohne Waffe und
die Mutter, die in Furcht und Grau'n gebiert,
gebiert sie Furcht und Grauen nicht im Kinde?

Solcher verzweifelten Anerkennung der Notwendigkeit eines Kriegs aller gegen alle bleibt als Trost nur der Weg ins Nichts übrig.

Zuversichtlicher hoffen die Jüngsten auf eine Versöhnung der Gegensätze, die aus mitleidiger Liebe zum Mitmenschen geboren wird. Das Bild des berufenen Versöhners oder auch der berufenen Versöhnerin zu zeichnen, ist das wichtigste Ziel wie aller neuen Dichtung so auch des neuen Dramas, das Ziel, an dem sich die meisten Versuche neuer Bühnenkunst zusammenfinden, mögen sie auch sonst stark voneinander abweichen. Ein Mensch erkennt unversehens, wie wenig er bisher den Pflichten gerecht geworden ist, die er gegen seine Mitmenschen hat. So ergeht es der Antigone Hasenclevers. Der Wüterich Kreon vernichtet sie. In Hasenclevers „Menschen" ist verwandtes Erdenschicksal eines Erlösers mit wenigen Strichen angedeutet. Lieber gibt Hasenclever und leihen die andern den Mitleidaposteln Macht beschwingter Rede. Hier wurzelt die starke Neigung des Ausdrucksdramas zu rednerischen Ergüssen. Noch Gestalten Unruhs, die an wichtiger Stelle stehen, schöpfen aus dem Bewußtsein des Erlösers die Kraft zu schwungvollem Redeerguß.

Die rednerische Haltung solcher Erlöser wird noch gefördert durch die Vereinzelung, die ihnen zufällt, auch wenn sie zu ihrer Umwelt nicht in vollem Gegensatz stehen. Neben ihnen wirken die andern Gestalten des

Stücks zuweilen bloß wie ein Chor. Rückkehr zu Urformen ist auch das. Es gemahnt an frühe Zeiten, in denen das Bühnengespräch nur von einem einzigen Schauspieler und von dem Chor bestritten wurde. Freilich hat dieser Chor jetzt nicht die starre Einheit, die ihm Gesetz ist im klassischen Drama der Griechen. Selbst ein Beherrscher gesicherter Bühnenbräuche wie Georg Kaiser neigt zu dem einzelnen, alles beherrschenden Menschen, neben dem die übrigen weit in den Hintergrund treten und bloß berufen scheinen, die Bühnenrede nicht völlig zum Selbstgespräch werden zu lassen. In Kaisers „Gas" ist der Milliardärsohn der einzige Mensch von eigener Tönung und persönlichem Gebaren. Er allein bedeutet das Ungewöhnliche, die übrigen stellen nur das Selbstverständliche und Alltägliche dar. Bloß noch eine einzige Gestalt — der Ingenieur — hebt sich stärker heraus und überragt die Menge; er hat innerhalb der Abstufungen, die sich dem Milliardärsohn und seinen Absichten entgegenstellen, den stärksten und vollsten Gegensatz zu verkörpern.

Ähnlich wird in Hasenclevers „Menschen" oder in Wolfs „Unbedingtem", ja schon in Sorges „Bettler" die Hauptfigur zu einem Erleber, dem alles übrige nur Stoff des Erlebens bedeutet. Die unwirkliche Darstellung, die dem Ganzen den Anschein eines Traumgesichts schenkt, steigert nur noch solche überstarke Betonung des einen und einzelnen, der sich an andern auslebt. Allein er tut es nicht im Sinn eines Übermenschen, dem die andern nur Spiel für sein Erleben sind, nur Füllsel für sein Bedürfnis, sein eigenes Leben zu bereichern. Wohl kämpft er auch gegen seine Umwelt, aber im Dienst aufopferungsvoller Liebe zum Mitmenschen.

Der Mitleidige, der den Unglücklichen Trost und Erlösung bringen will, ist die Gestalt des Ausdrucksdramas, in der die Jungen sich selbst erleben und ihr Ringen verklären. Ein wiedergeborener heiliger Franziskus, ein neuer Heiland, will er Menschen, die um ihr Menschentum und um dessen Rechte gekommen sind, wieder zu Menschen machen. Er ist eine Steigerung der Gestalt, die in Kornfelds „Verführung" gegen eine mechanisierte und entgeistete Welt den Kampf aufnimmt. Zum Geist möchte sie die Menschen wieder emporführen, heraus aus den engen Banden ihres Daseins. Dieser Erlöser ist zugleich Träger des neuen Rousseauismus und des Wunsches, zurückzukehren in eine Natur, die dem Menschen ein freieres und innerlich reicheres Leben gestattet. Er stößt auf Hemmnisse nicht bloß bei den Unterdrückern, auch bei den Unterdrückten. Der Umstürzler ist von zu hohen geistigen Ansprüchen erfüllt, als daß ihn die

Menge verstünde. Ihm kann widerfahren, daß er nur zerstört, nicht neu aufbaut. Tragisches Leid ist ihm auf den verschiedensten Stellen seiner Bahn gesichert. Auch tragisches Untergehen.

Den Prediger in der Wüste kennt schon der neue Roman. Ihn hat Wassermanns „Christian Wahnschaffe" im Auge. Kaiser macht ihn zum Träger des Dramas „Gas". Durch den Weltkrieg gewann der Erlöser noch schärfere Umrisse. Nun empfand er die schweren Opfer, die das Volk zu bringen hatte, wie seine eigene Schuld. Nun wurde er noch eifriger im Kampf gegen die Besitzenden, die nicht in gleichem Maß unter dem Krieg zu leiden hatten, gegen die Machthaber, die unbedenklich Tausende und immer wieder neue Tausende hinopferten. Es ist der Dichter, der in Hasenclevers „Retter" (vom Februar 1915) den König anfleht: „Helfen Sie dem Sieg des Herzens mehr als dem Sieg der Schlachten." Es ist Friedrich in Ernst Tollers „Wandlung", der anklagt: „Eure Lippen murmeln erstarrte Gesetze, Eisenhäuser von Rost zerfressen . . . Ihr pflanzt Haß in eure Kinder, denn ihr wißt nicht mehr um die Liebe . . . O, wenn ihr Menschen wäret, — unbedingte, freie Menschen." Es ist die Hauptgestalt in Julius Maria Beckers „Letztem Gericht", die verkündet, nur derjenige werde die Menschen erlösen, der sie vom Menschen erlöst. In Hans J. Rehfischs „Heimkehr" sagt einer, der den Krieg durch Jahre mitkämpfte und wieder daheim angelangt ist, aus solchem Lebensgefühl: „Seit Monaten ist es für mich Kampf und Qual, mit gutgekleideten Menschen an einem gedeckten Tisch zu sitzen — in einem weichen Bett zu schlafen —". Losgelöst vom Krieg stellt der Dichter in Friedrich Wolfs „Unbedingtem" die letzte Einseitigkeit des Erlösertypus dar, den Träger der unerbittlichen Forderung: „Mensch, werde wesentlich!"

Die Heilsbotschaft vom aufopferungsfrohen Mitleid hinderte jedoch auch die Jüngsten — mindestens zur Zeit der Anfänge der Ausdruckskunst — nicht, mit Nietzsche das Recht der Persönlichkeit ohne Einschränkung für sich in Anspruch zu nehmen, und wäre es auf Kosten des Lebens ihrer nächsten Verwandten. Hasenclevers „Sohn" bezeugt das, aber auch Reinhard Sorges „Bettler". Dort tötet der Sohn den Vater nicht mit der Waffe, aber er ist unmittelbar Ursache an des Vaters Tod. Hier steigt ein Mensch, der zum Vater- und zum Muttermörder geworden ist, unentwegt den steilen Pfad seines Künstlerberufs empor.

Wie wenig Hasenclever indes geneigt ist, dem Übermenschen Gewalt zu leihen über die Vielzuvielen, erhärtet seine „Antigone". Viel weiter

als Werfels „Troerinnen“ (1914) von Euripides entfernt Hasenclever sich von Sophokles. Antigones Wort, sie sei nicht berufen mitzuhassen, sondern mitzulieben, steigert sich zu einem ekstatischen Aufruf für versöhnende Liebe. Wiederum stehen sich ein Held und eine Heilige gegenüber. Kreon verficht das Recht des Kriegs, Antigone verkündet Mitleid und Versöhnung. Wie bei Sophokles gerät Kreon in Unrecht, stirbt Antigone und behält innerlich recht. Doch vor ihrem Tode geht ihr die Pflicht auf, die der Mächtige und Glückliche gegen den Enterbten und Geknechteten zu erfüllen hat. Sie klagt sich selbst an, daß sie auf blühenden Girlanden schweben konnte, solange ein Mensch noch hungrig war. Hätte sie, statt nur Gutes zu genießen, Gutes getan, so wären die Menschen einander nicht feind.

Hofmannsthal hatte Sophokles in ganz anderm Sinn umgeprägt. Seine Elektra bohrt sich in ihr eigenes Leid und steigert sich zu unverkennbarer seelischer Erkrankung durch die Zwangsvorstellungen ihres Hasses gegen die Mutter, die ihr den Vater getötet hat. Hasenclevers Antigone vergißt ihr eigenes Leid; selbst die Pflicht, die nach der Überlieferung an ihrem toten und unbestatteten Bruder zu erfüllen ist, tritt für sie zurück neben dem unversehens erwachenden Mitgefühl für die Geknechteten.

In den „Troerinnen“ des Führers der Mitleidlyrik Werfel ist Hekuba nur Trägerin der Züge, die ihr schon Euripides gegeben hatte. Diese Züge steigern sich im Sinn eines Leidens, das allen Menschen zugänglich bleibt und in seiner Größe dem ungeheuern Erlebnis entspricht. So wenig wie Hasenclever wollte Werfel eine seltsame seelische Erscheinung der Art von Hofmannsthals Elektra dramatisch gestalten. Dafür läßt er aus den Geschehnissen der Klagedichtung des Euripides seine versöhnende Weltanschauung emporsteigen. Wie Hasenclevers „Antigone“ ist Werfels Umdichtung ein Bekenntnis gegen den Krieg.

Allein Hasenclever stand schon unter dem Eindruck des Weltkriegs, Werfels „Troerinnen“ wurden unmittelbar vor Kriegsausbruch veröffentlicht. Sie sind Vorläuferinnen seiner lyrischen Kriegsdichtungen, die gegen allen Krieg auf die Seite der Weltversöhnung treten. Seitdem konnte im Spiegel der „Troerinnen“ die Zeit etwas von ihrem eigenen Leid und ihren eignen Ängsten erkennen.

Mit Hasenclevers „Antigone“ gehört Kaisers geschichtliches Stück „Die Bürger von Calais“ zu den Dramen vom Krieg, die während des Weltkriegs hervortraten. Es ist minder auf ein offenes Bekenntnis gegen den

Krieg eingestellt, tritt eher auf die Seite der wenigen Bühnenversuche, die seit 1914 zur Heldentat aufriefen. So griff Schönherr für sein Tiroler Kampfspiel „Volk in Not“ (1916) zu den Erinnerungen an 1809 und an Andreas Hofer. Weit stärker machte sich im Drama bald Verurteilung des Kriegs fühlbar, und zwar nicht bloß bei Ausdruckskünstlern. In Hans Francks Drama „Freie Knechte“ (1918) hält noch nicht das Recht der Mutter, die den Gewalten des Kriegs verzweifelte Anklage entgegenstellt, dem Recht des Vaters, der für Selbstüberwindung und Heiligkeit des Opfers eintritt, das Gleichgewicht. Verwandter mit Hasenclevers Anschauung ist des Wieners Stefan Zweig „Jeremias“ (1917). Ein Eindruckskünstler aus der Umwelt Hofmannsthals läßt in biblischen Vorgängen sich Stimmungen und Entschlüsse, Berauschung und Ernüchterung spiegeln, wie er sie im Krieg ringsum erblicken konnte. Jähe dramatische Bewegtheit, ekstatische Ausbrüche, vor allem unzweideutiges Bekennen scheiden dieses jüngste Werk Zweigs von der Eindruckskunst seiner ältern Leistungen. Die Persönlichkeit des Jeremias drängte der Dichtung die ekstatische, mächtig emporwachsende Rede auf, die dem Drama der Ausdrucksdichter taugt. Der starke innere Anteil, den an den Bekenntnissen seines Helden der Mensch Stefan Zweig hat, steigerte solche Neigung.

Gerhart Hauptmann hatte kurz vor dem Weltkrieg für die Feier der großen Erinnerungen von 1813 nur die Form eines romantisch-ironischen Puppenspiels gefunden. Die Nachgeschichte der Befreiungskriege, die Verkümmerung, die an die Stelle ersehnter großer Möglichkeit getreten war, verdarb ihm die Freude an einer ruhmvollen Vergangenheit. Müdes Zweifeln gewahrt auch das Kleinliche, das jedem mächtigen geschichtlichen Vorgang beigegeben ist. Es entspricht dem Lebensgefühl der jüngsten Vergangenheit und ihres Relativismus, noch am Edelsten die Kehrseite übergenau zu sehen. Gerade die Feinsinnigsten aus der Zeit der Eindruckskunst kommen durch solche enttäuschenden Einblicke um alle starken Gefühle. So steht Hauptmanns Festspiel für 1913 den neusten dramatischen Bekenntnissen gegen den Krieg in der Sache nicht fern, in der menschlichen Haltung ist es ihnen entgegengesetzt. Hauptmann lächelt ironisch, die Neuen kämpfen ekstatisch. Gemeinsam aber ist ihm und ihnen, vom Kampf der Heere weg- und zum Kampf der Geister aufzurufen, nicht im Krieg, sondern in friedlicher Geistestat das wahre Ziel zu suchen. Ganze Versfolgen des Festspiels können heute Wort für Wort wie Kundgebung eines Ausdrucksdichters wirken.

Karl Hauptmann sah vor dem Weltkrieg in seinem „Tedeum" das Groteske unentwegter Wortemacher des Krieges und malte warnende Bilder, die prophetisch die Folgen eines möglichen Weltkriegs versinnlichen. So kam er jüngster Dichtung schon näher; noch näher freilich, trotzdem er den Blickpunkt änderte, in einzelnen seiner dramatischen Skizzen „Aus dem großen Kriege".

Auf dem weitesten Umweg gelangte zu der Stelle, an der die Dichtung der jüngsten Zeit sich befindet, Fritz von Unruh. Seine „Offiziere" von 1912 stehen in der zweifelsüchtigen Zeit der Frage „Jena oder Sedan?" ganz vereinzelt da. Die Frische und Herbheit des Kunst- und des Vaterlandsgefühls Heinrich von Kleists erwachte in ihnen zu neuem Leben. Ein Offizier stellte die Sehnsucht nach befreienden Taten, von der mitten im eintönigen Garnisonleben seine Standesgenossen erfüllt sind, auf die Bühne. Er verriet, wie heiß es sie verlangte nach dem letzten Ernst eines Berufs, der in Friedenszeiten nur Vorbereitung und ungeduldiges, auch herabstimmendes Warten zuläßt. Unruh erlebte indes zugleich, als er die „Offiziere" schuf, auch schon die hochgemute Stimmung des Weltkriegsbeginns vorweg und ebenso das Entnervende und Zermürbende neurer Form der Kriegführung. Durch das Stück braust ein leidenschaftlich emportragender Sturm der Gefühle, wie in Kleists Schöpfungen. Die vielen, die in Unruh einen wiedergeborenen Kleist begrüßten, hätten noch mehr recht, wenn Unruh in einzelnen stofflichen Zügen nicht gar so enge sich mit dem „Prinzen von Homburg" berührte.

Noch tiefer in Kleists Umwelt drang Unruhs „Louis Ferdinand Prinz von Preußen" (1914). Immer noch vor dem Weltkrieg entstanden und veröffentlicht, brachte das vielgestaltige und innerlich wie äußerlich reichbewegte Stück notwendigerweise Menschen von lockererm Vaterlandsgefühl und geringerer Zielsicherheit als Unruhs Erstling. In den „Offizieren" ist Heldentod etwas Zweckvolles, besiegelt Heldentod den Wert kriegerischer Leistung. Louis Ferdinands Ende vernichtet auch bei Unruh nur Vielversprechendes und wird zum Sinnbild des tiefen Sturzes eines Staats und einer Gesellschaft, die längst dem Untergang entgegenwanken. Für die mächtigen seelischen Spannungen des neusten Barockgefühls blieb in Louis Ferdinands Brust Raum genug. Das seelische Drängen und Wühlen des Barockgefühls hatte sich schon in den „Offizieren" als beherrschender Grundzug Unruhs gezeigt.

Noch unbedingter ins Barockhafte ging Unruhs dritte Kriegsdichtung über, die dem Weltkrieg unmittelbar entstammt, niedergeschrieben in Augenblicken der Rast zwischen Kämpfen, im Sattel oder im Unterstand. „Ein Geschlecht" (1918) wurde schon mit Werken Zacharias Werners zusammengehalten. Gedacht war auch bei solcher Vergleichung an das Barock sowohl des seelischen Gehalts wie der künstlerischen Gestaltung. „Ein Geschlecht" ist ein Werk der Ausdruckskunst nicht bloß wegen seiner Neigung zu barockem Formwillen. Dieses eigentliche Weltkriegdrama Unruhs ist zugleich eine Absage an den Krieg und tritt daher unmittelbar an die Seite der Bekenntnisse gegen den Krieg, die im Umkreis des Expressionismus das Selbstverständliche sind. Doch noch andere Merkmale des Stücks nähern es den Zielen der Ausdruckskünstler.

Drei Dramen suchen als Spiegelungen des Weltkriegs das Gefühl der Gegenwart auszuschöpfen, und zwar nicht wie Hasenclever oder Stefan Zweig im Gewande einer vergangenen und fernen Welt.

Am engsten verknüpft mit der Gegenwart des Kriegsbeginns ist René Schickeles „Hans im Schnakenloch" (1916). Schon die Form, die hier gewählt ist, bedingt den unverkennbaren Eindruck des Gegenwärtigen. Es ist die Form Ibsens oder Gerhart Hauptmanns: ein Gesellschaftsdrama, in dem das Verhältnis von Mann und Weib den Vordergrund beherrscht. Noch ist alles angelegt auf genaue und eingehende Abzeichnung der Umwelt. Das Elsaß erglänzt in warmem und sattem Licht. Und innerhalb des Reichslands heben sich voneinander ab deutsche und französische Elsässer, dann Kinder Frankreichs und Deutschlands. Die Schilderung elsässischer Zustände vor dem Ausbruch des Weltkriegs ist jedoch nicht der einzige künstlerische Zweck und bestimmt auch nicht die Wahl der künstlerischen Mittel. Hans im Schnakenloch, der (wie's im Elsässer spottenden Volksreim heißt) nicht will, was er hat, und nicht hat, was er will, ist hier ein begabter, lebensvoller französischer Elsässer, aber eine durchaus problematische Natur. Er bekehrt sich zu Deutschland; ist doch eine Deutsche aus dem Reich sein Weib. Aber etwas lockt ihn heimlich immer wieder zu den Franzosen hin, vor allem zur Französin. Wirklich weilt er lange Zeit fern von Haus und Hof, fast willenlos gekettet an eine Pariserin. Er kehrt endlich heim. Seine Frau möchte noch einmal seine ganze Seele gewinnen, indem sie, die Deutsche, alles aus sich heraufholt, was er an der Französin liebt und an der Deutschen vermißt. Gleichwohl verrät der Auftritt, in dem sich Mann und Weib aussprechen, durch leise Andeutungen, um wieviel näher dem Mann das los-

gelöstere französische Wesen steht als aller deutsche Brauch. Er verrät auch, wie stark es den Hans im Schnakenloch, der künftig ein braver Ehemann und sparsamer Hausvater sein will, zu der Pariser Geliebten zieht. Der Weltkrieg bricht an. Hans erhält die Nachricht, daß der Gatte seiner Geliebten getötet worden sei. Unversehens hineinversetzt in die ersten, rasch hin- und herwogenden Kämpfe an der Grenze, sucht Hans sich und seine Familie zunächst im Gleichgewicht zwischen den Gegnern zu halten. Endlich aber geht er zu den Franzosen, um in ihrem Dienst zu fallen. So sagt er. Aber wird er, der seine Frau, seine Kinder und sein Heim dem Schutze anderer überläßt, nicht vielmehr an der Seite der Pariser Geliebten ein neues Leben beginnen? Die Frage bleibt offen.

Menschliche Seelenvorgänge, zum Teil mit ungemeiner Kraft versinnlicht und in Wortkunst umgesetzt. Seelenvorgänge, die nur in besonders veranlagten Naturen Platz haben. Also durchaus die Mittel der Eindruckskunst. Dennoch liegt etwas mehr als Psychologie vereinzelter Persönlichkeiten vor. Symbolisch deutet das Erleben des Hans im Schnakenloch auf das Schicksal des verwelschten Elsässers überhaupt hin, der zwiespältig werden muß, eingekeilt wie er ist zwischen zwei Völker, hin- und hergezogen von ihnen, nie zur Ruhe gelangend, weil Frankreich diese Ruhe nicht zuläßt. In dieser Neigung zu typischer Menschendarstellung, dann in Worten gegen den Krieg, die freilich nicht unbedingt in den Zusammenhang des Ganzen hineingehören und einer Nebengestalt zugewiesen sind, kündigt Schickeles Stück sich an als ein Schritt hin zum Expressionismus.

Reinhard Goerings „Seeschlacht" (1917) vereinfacht die reichen Linien von Schickeles Kulturbild auf wenige starke Striche. Die sieben Matrosen, die im Panzerturm eines Kriegsschiffes zur Schlacht fahren, sind bloß deutlich geschiedene Typen. Sie führen keine Personennamen, sie sind nur beziffert. Nur zu erraten, nicht ausgesprochen ist, daß die Schlacht vom Skagerrak die Voraussetzung bildet. Die Entfernung von der Wirklichkeit ist weit größer als bei Schickele. Absichtlich läßt Goering diese sieben Matrosen nicht wie Matrosen reden. Eine Art kurzer Verse von schwacher Rhythmik und Worte von einer gewissen Erdenferne werden gesprochen. Die reinkriegerischen Vorgänge sind trotz Klingelzeichen, Kanonen und Gasmasken gleichfalls von der Wirklichkeit abgerückt. An keinerlei genaue Nachbildung denkt Goering.

Schickele zeichnet die krausen und wirren Linien auf, die einem Problematischen dank seiner inneren Unsicherheit und Unfestigkeit sich im Leben ergeben. Goering bietet einen ganz einfachen Seelenvorgang. Unmittelbar

vor Beginn der Schlacht, während die andern voll Tatendrangs in die nächste Zukunft blicken, aber zugleich mit dem Leben abgeschlossen haben und daher Furcht vor dem Tode nicht mehr kennen, geht einem der Matrosen auf, „was war und sein kann zwischen Mensch und Mensch". Der Gegensatz der Heilslehre, die er unversehens zu begreifen anfängt, und der Pflichten, die er in der Schlacht erfüllen soll, bringt ihn dem Meutern nahe. Doch kaum beginnt die Schlacht, so ist er der Kampflustigste, ja der Besonnenste unter seinen Gefährten. Wenn sie alle sieben zuletzt dahinsterben, erfüllt den einen das Bewußtsein, er habe gut geschossen, er hätte vielleicht auch gut gemeutert, aber schießen habe ihm wohl näher gelegen.

Ist das schon ein sittliches Bekenntnis? Das Stück kann wie ein Aufruf gegen alles Kriegführen wirken, aber doch wohl mehr durch sein niederdrückendes Ende als durch die Worte, die auf der Bühne gesprochen werden. Allerdings tönt aus den Reden des Meuterlustigen das Glaubensbekenntnis der Welt- und Menschenversöhnung, des Mitleids und der Nächstenliebe laut genug heraus, alles mithin, was an sittlicher Anschauung in den lyrischen und dramatischen Bekenntnisdichtungen der Jüngsten zu vernehmen ist. Doch der Gang der Handlung und des innern Erlebens schreitet hinweg über diese Seeleneinkehr und läßt auf sie helle Freude an Mord und Vernichtung, an kriegerischer Tat in der Schlacht folgen.

Desto näher kommt die „Seeschlacht" dem Expressionismus durch das ekstatisch Gesteigerte vieler ihrer Reden. Bei Schickele ist der Ton des Alltags gut getroffen, auch wenn Hans auftrumpft. Goering stimmt ungewöhnlichere Töne an.

In der Richtung, die von Schickele zu Goering führt, geht Unruhs „Geschlecht" mehr als einen Schritt über Goering hinaus. Noch viel unwirklicher ist das Ganze gehalten. Die Verse Unruhs geben die Ausdrucksform des Lebens fast völlig auf, der ganze Ablauf der Handlung schreitet vom Typischen zu einer Symbolik weiter, die nahe an Allegorie heranreicht. Die Matrosen der „Seeschlacht" bleiben immer noch Menschen, deren Schicksal wir nacherleben. Unruh ersann die Tragödie der Mutterschaft in einer Zeit, als unter dem Hochdruck des Kriegs alle Bande der Gesellschaft zu reißen drohten. Seine Mutter ist nicht ein Typus, noch weniger ein einzelner Mensch, sie ist die Verkörperung der Mutterschaft. Gegen sie bäumen sich Sohn und Tochter auf mit allen den Vorwürfen, die seit längerer Zeit von der jüngern gegen die ältere Schicht ausgespielt werden. Sie fordern nicht nur Freiheit, sie sind nahe daran, sich an der Mutter tätlich

zu vergreifen, um den Quell zu verstopfen, aus dem immerzu den Lebenshungrigen Beengung und Beschränkung zufließen.

Die Hybris der Jugend zu zeichnen, die, angesichts des Todes und aufgewühlt durch den Blutdurst des Kriegs, himmelhoch aufflammt, scheut Unruh vor dem Ärgsten nicht zurück. Schon wurde ihm der Vorwurf der Barbarei und des Sadismus gemacht. Er modelt Riesengestalten, weil er nicht bloße Menschen, er leiht ihnen ein Übermaß von wilden Gefühlen und vernichtenden Wünschen, weil er symbolische Gestalten schaffen will, Abbilder von Regungen, die er zu Beginn des Kriegs hat aus unmittelbarer Nähe beobachten können.

Mutterliebe ist stark genug, nach erstem Entsetzen auch solche Gefühle den Kindern nachfühlen zu wollen. Allein der frechen Anklage einer Jugend, die meint, zu unerhört großer Tat aus völliger Zügellosigkeit gelangen zu können, setzt sie endlich Widerstand entgegen. Und während die Übermütigen sich selbst vernichten, erhebt die Mutter sich zu dem Bewußtsein, daß bei ihr die Macht der Welt ruhe und daß der von den Kindern wildverfluchte Mutterleib das Herz im Bau des Weltalls werden soll. Mütter haben ja das Geschlecht geboren, das untergangsreif ist. Mütter werden ebenso das künftige bessere Geschlecht gebären.

Über die bloße Tragödie der Mutterschaft geht Unruhs „Geschlecht" in letzter Wendung noch zu einem Abschluß von eigener und neuer Art fort. Diese Mutter wird, unmittelbar nachdem sie ihren eigenen Wert erkannt hat, von Soldatenführern getötet. Denn ihre Worte haben die Mannschaft so tief aufgewühlt, daß die Bande der Ordnung sich lockern. Wirklich wird nach dem Tode der Mutter ihr jüngster Sohn, der sich nie gegen sie empört hatte, von der Mannschaft geschultert. Mit dem Ruf „Zu dir, zu dir, o Mutter!" führt er die Soldaten einem neuen Leben entgegen. Den Soldatenführern bleibt nur übrig, zu erwägen, wie sie das Gedeihen dieser neuen Menschheit fördern und sie vor Unmaß bewahren können. Einer aber wirft zuletzt seinen Mantel hin, damit das rote Tuch der Schrecken von der Sonne gebleicht werde.

Diesmal wird dem Krieg nicht nur Krieg angesagt, nicht nur gezeigt, welche Werte durch den Krieg gefährdet sind und berufen, an seiner Stelle die Welt zu beherrschen. Mit dem Seherblick des Propheten hat Unruh vorweggenommen, was seitdem Tatsache geworden ist auf deutschem Boden.

Unruh schuf seinem „Geschlecht" schon in den ersten Monaten des Kriegs ein lyrisches Vorspiel in dem Gedicht (so nennt er das Drama) „Vor der

Entscheidung", das 1919 im Buchhandel erschien, Goering in diesem Jahre seiner „Seeschlacht" ein lyrisches Nachspiel in „Scapa Flow". Unruh leitet einen Ulanen durch die seelenzerstörende Wirrnis der Kämpfe bis zu dem Augenblick, in dem endlich seliges Vertrauen, daß der Geist einst freiere Erden bauen werde, durchbricht und die Hoffnung, daß alle Lügengötter fallen müssen. Tragische Gegensätze zwischen Menschen sind kaum angedeutet. Zusammenprall löst sich in Einklang. Immer hymnischer wird die Sprache. Der Rhythmus von Schillers Lied an die Freude trägt zuletzt den stürmischen Aufschwung zu beseligendem Ahnen einer schönern Zukunftswelt.

Nach den sittlichen innern Kämpfen der „Seeschlacht" bot Goering angesichts der Gefahr, nur etwas Fortsetzunghaftes zu schaffen und den Anschein zu wecken, durch dichterische Verwertung der Tat von Scapa Flow sich als den ständigen Dramatiker von Flottenbegebnissen aufzuspielen, bloß eine erschütternde Klagedichtung, verwandt dem düstern Trauersang der „Perser" des Äschylus. Versfolgen, die zur Not auch in ein geschlossenes Gedicht zusammengefaßt werden könnten, verteilen sich auf deutsche Matrosen und deutsche Seeoffiziere. Gesprächartiger wird nur der zweite Aufzug; er leiht auch Engländern das Wort, die den Selbstmord der deutschen Flotte kommen sehen und miterleben. Nach raschem Aufflammen des Wunschs, die Tat zu bestrafen, beugen sie sich zuletzt, wenigstens innerlich, vor deren Größe.

So bleibt Goering immer noch im völkischen Sinn Verherrlicher der Aufopferung fürs Vaterland. Unruh aber steht wie in seinem „Opfergang" auch in den beiden Dramen vom Krieg weiter links. Ihn überholte Ernst Tollers „Wandlung". Aus phantastisch hingeworfenen, ins Grauenhafte übersteigernden Gesichten der Kriegsgreuel geht das „Ringen eines Menschen" (so lautet der Untertitel des Stücks) zu dem Aufruf weiter: „Brüder, recket zermarterte Hand, flammender freudiger Ton! Schreite durch unser freies Land Revolution! Revolution!" Das ist unzweideutige politische Dichtung, wie Hasenclever sie forderte. Sein „Retter" zeigte schon den politischen Dichter im vergeblichen Kampf gegen den Feldmarschall. Er geht gefaßt dem Tode des Vaterlandsverräters entgegen, seinen Glauben zu vollenden, überzeugt, der Geist werde nicht im Chaos enden.

Die Wünsche der politischen Dichter aus der Weltkriegszeit wurden inzwischen von der Geschichte erfüllt. Die Mächte, gegen die sie anstürmten, sind gefallen. Nun konnte endlich auf der Bühne Kessers Tragikomödie

„Summa Summarum" von 1917 einem Staatsmann von einst dessen Spiegelbild vorhalten und reiche Zustimmung finden. Hermann von Boettticher ließ seine „Liebe Gottes" spielen „unter den Schüssen der abendländischen Revolution", nutzte sie allerdings nur wie eine Begleitmusik, gewann ihr bloß im zweiten Teil etwas mehr ab als die Züge einer Umwelt, die der Stimmung den Ton gibt.

Die Erfüllung blieb weit zurück hinter den hohen Anforderungen, die von den jungen Dichtern an eine Erneuerung der Welt, die von J. M. Beckers „Letztem Gericht" an einen Verzicht auf alle Eigensucht gestellt worden waren. Es ist, als zöge eine ungeheure Enttäuschung empor und als hülle sie alle schönen Hoffnungen der Dichterjugend in bedrückendes Dunkel. Schon deutet Johsts „König" auf das Tragische und Vernichtende unbedingten Umsturzes hin. H. J. Rehfisch läßt in seinem „Paradies" von 1919 die Absichten eines Rousseauisten, der fern von dem Getriebe der Welt ein paar Menschen zu reinerm Dasein emporführen will, sofort an dem ersten Weibe scheitern, das in diesen Kreis tritt. Noch deutlicher kehrt sich seine „Heimkehr" vom selben Jahr gegen den unbedingten gesellschaftlichen Neuerer; einer, der seelisch gebrochen aus dem Kriege heimkehrt und fortan kapitalistischem Herrenmenschentum zugunsten der Beglückung Unterdrückter willig Krieg ankündigt, muß sich von dem überstrengen sittlichen Forderer sagen lassen, daß er nur ein entgleister Bürger sei, und geht im Bewußtsein seiner Halbheit unter. Hasenclever selbst kann in einer „Komödie" von 1919, die er „Entscheidung" betitelt, angesichts der Vorgänge und Zustände, die sich seit dem November 1918 beobachten lassen, nur etwas wie einen Widerruf, zugleich ein vernichtendes Urteil aussprechen über die Erfüllung, die seinen Wünschen geworden ist: „Die Schlacht ist vorüber, der Mord geht weiter . . . Ich spreche mein eigenes Todesurteil. Ich habe geglaubt, für den Geist zu wirken, als ich das Wort vom politischen Dichter erfand. Mein Irrtum war nicht, daß ich lebte, um für meine Überzeugung zu sterben. Mein Glaube war trügerisch."

Ein Verzweiflungsschrei, ausgestoßen in einem Augenblick schwerer Enttäuschung und nach dem Scheitern froher und stolzer Hoffnungen. Aber kaum das letzte Wort, das der politische Dichter von heute zu sagen hat, noch weniger das letzte Wort des Dichters, der zu neuer Durchgeistigung aufruft.

Es wäre schlimm für die neuste Dichtung, wenn ihre Träger, die Aufrüttler und Wegebahner von gestern, heute schon in den Schmollwinkel sich begäben. Die Aufgabe, die sie sich und ihren Genossen stellten, der Wieder-

aufbau der Dichtung auf durchgeistigter Weltanschauung, lockt auch berufene, längst geistiggerichtete Vertreter älterer deutscher Dichterschicht. So könnte der eigentliche Stoff der Neusten aus ihren Händen in andere Hände gleiten.

Schon erwachte nach Jahren des Entsagens, aufgeweckt durch die Erschütterungen des Augenblicks, in Ferdinand Avenarius wieder der Dichter. Längst waren diesem Sucher nach dem rechten Verhalten der Deutschen die Fragen und die Ansprüche einer Weltanschauung wichtig geworden. Er plant eine geschlossene Reihe von fünf Dramen; sie soll die Summe seines Kämpfens und Erfahrens ziehen. Zwei Teile, das kürzere Spiel „Baal" (1920) und die Dichtung „Faust" (1919), liegen fertig vor. Bejahungsfroh ist das Ganze gedacht, das Wachsen Gottes im Menschen will es durch Jahrhunderte verfolgen, deutschem Wesen seinen Sinn und seinen Wert abfragen. Avenarius' „Faust", in dem sich wie in „Baal" selbstbesinnliche Weltkriegstimmungen spiegeln, wurde schon begrüßt als Beweis, daß Deutschland wieder einen Weltanschauungspoeten besitze, der seinen Stoffen gewachsen sei.

Ruhiger und abgeklärter ist solche höchste Leistung eines Reifen als das Chaotische der neusten Zielsucher. Chaotisch wie Unruhs „Geschlecht" wirkt dessen Fortsetzung „Platz", die im Juni 1920 zu Frankfurt aufgeführt und mit Jubel hingenommen wurde. Ein dritter abschließender Teil ist noch zu erwarten. Er wird noch deutlicher zu sagen haben, wie Unruh die künftige bessere Welt sich denkt, wenn nicht zuletzt mehr Verneinung als Bejahung sich ergeben soll. „Platz" hat mehr abzuwehren als den Umkreis, gegen den sich der erste Teil des „Geschlechts" gewendet hatte, mehr auch als die Erscheinungen des Tages, die in Hasenclevers „Entscheidung" auf der Anklagebank sitzen. Neuster Dichtung wird hier vorgehalten, daß sie vielfach mit tönenden Worten nur Geschäfte machen will. Also einer der ersten Versuche der Ausdruckskunst, im eigenen Lager prüfende und verurteilende Umschau zu halten. Aber nicht schlechthin Enttäuschung, sondern nur der heiße Wunsch, das reine Gold der Zeitwünsche nicht von unberufener Hand verschwendet zu sehen, und nur die Sehnsucht, wahrem Erlösen freie Bahn zu schaffen, konnten auch dieser Dichtung Unruhs den mitreißenden Schwung leihen, wie grotesk auch in ihrem Spott sie sich gebärdet.

Begreiflich ist heute Enttäuschung bei allen, die in irgendwelchem Sinn, sei es von den Erlebnissen der ersten Kriegszeit, sei es von den schweren Erschütterungen, die seitdem sich einstellten, eine geistige Erneuerung der Menschheit und besonders des Deutschen erwarteten. Was im Leben des

Tages vor allem zu sehen ist, bezeugt weit mehr eine Zunahme des Hungers nach Stoffgenüssen als eine Wendung zum Geistigen, die dem Stoff absagt. Gerade auf deutschem Boden ist solch gesteigerter Stoffhunger schlechthin die Folge langer und fast unerträglicher Entbehrung der Stoffe, die für's Leben notwendig, ja unentbehrlich sind. Wie immer, wenn in der Weltgeschichte eine Stadt oder ein Land lange Zeit auf das Nötigste hat verzichten müssen, tobt sich jetzt Lebenshunger ungemessen aus. Und zwar in der Übersteigerung, die den Zeitverhältnissen entspricht und die schon der Weltkrieg, verglichen mit fast allen Kriegen der Weltgeschichte, wies.

Entsittlichung, die noch während des Weltkriegs sich auf deutschem Boden zeigte, setzt sich stärker und stärker durch. Rücksichtslos vergeht der einzelne, vergehen ganze Gruppen sich am Wohl ihres Nächsten und des Ganzen. Vom Schieber, der die Zwangslage seiner Mitmenschen nutzt, um sich rasch zu bereichern, geht es hinab bis zum Einbrecher, der, wenn er den Unterschied von Mein und Dein nicht mehr kennen will, sich auf Bräuche der Kriegführung beruft, aber auch auf den Raub, der am hellichten Tag begangen wird von gewinnlustigen Schacherern. Das Gewonnene verjubelt der unehrliche Gewinner in derbster Genußsucht, unbekümmert um die Darbenden, denen die traurige Entwertung des deutschen Papiergelds auch Befriedigung bescheidener Bedürfnisse fast unmöglich macht, während die Überfülle papierner Werte den andern unermeßlichen Reichtum vorspiegelt.

So scheint äußerer und innerer Zusammenbruch unausweichlich zu sein. Ob er kommen wird, ob zage Anzeichen einer Besserung, die sich langsam einstellen, täuschen oder nicht, wer wagte das zu entscheiden? Doch bezeugen muß, wer es aus eigener Beobachtung weiß, daß trotz allem die geistigen Anliegen des Deutschen und besonders der deutschen Jugend im Wachsen begriffen sind. Ob sie genug Kraft rechtzeitig gewinnen werden, um auch dann noch standzuhalten, wenn neue Erschütterungen die Welt noch einmal aufs tiefste aufwühlen? Solche Erschütterungen werden kaum ausbleiben. Zu weit entfernt ist die Welt und besonders die deutsche Welt von der Gleichgewichtslage, als daß auf unentwegt fortschreitende Beruhigung jetzt schon zu rechnen wäre.

Allein auch mächtigste Erschütterung dürfte die große Wandlung der Weltanschauung nicht hemmen, die seit dem Beginn des Jahrhunderts im Gange ist. Vielleicht dient dieser Wandlung sogar das Schwere, das uns bevorsteht. Wird nicht zuletzt alles, was heute den Anschein endgültig zerstörenden Verfalls hat, sich bloß enthüllen als der Krampf, der unerläßlich

ist, wenn eine neue Welt geboren werden soll? Umstellungen im Verhältnis des Menschen zu den letzten Fragen der Vernunft lassen sich nicht aufhalten, wenn sie einmal im Gange sind. Was sie behindern oder gar unmöglich machen will, fördert nur ihre Zwecke. Das ist alte Erfahrung der Geistesgeschichte.

Den neuen deutschen Dichtern aber wird es zum Ruhme gereichen, daß sie sich in den Dienst dieser Umstellung begeben. Die Wandlung des Geists ist gewiß wichtiger als alles, was die Jüngsten künstlerisch leisten. Und Ausdruckskunst mag immer verschwinden, wenn sie ihre Aufgabe im Dienst der Neugeburt der Menschheit gelöst hat. Aber die Stärke der Ausdruckskunst ruht in ihrem Willen, neue Durchgeistigung zu schaffen, an ihr mitzuschaffen. Von diesem übergewaltigen Drang fühlen sich heute schon Dichter ergriffen, die vor dem Erwachen der Ausdruckskunst begonnen haben und daher, wenn sie jetzt dem neuen Wege sich zuwenden, ihre eigene künstlerische Vergangenheit verurteilen müssen.

Selbstverständlich reicht das Welterneuerungsbedürfnis der Ausdruckskunst weit hinaus über den engern und nur vorläufigen Bereich der politischen Dichtung. Daher bleibt Ausdruckskunst bestehen und kann noch auf Erfüllung ihrer Absichten hoffen, wenn auch die politischen Dichter erkennen, daß sie Fehlhoffnungen, daß sie einem falschen Glauben sich hingegeben haben. Was sie von Krieg und Umsturz dichteten, was sie gegen den Krieg und für den Umsturz ausspielten, behielte dann freilich nur die Züge eines vorläufigen Vorstoßes. Das Eigentliche und Bedeutungsvolle bliebe immer noch der Aufruf zu geistiger Erneuerung des Menschen.

Schon verkünden der Welt übereifrige das „Ende des Expressionismus". Warum soll auch, nachdem das Schlagwort Expressionismus soeben angefangen hat, Aushängeschild für eine marktgängige Ware zu werden, von den vielen, die sich am Allerneusten nur freuen, solange es Besitz einer ganz kleinen Schar ist, nicht ein neues Schlagwort ausgegeben werden? Schon weil es verneint, ist es des Beifalls gewiß bei allen, die noch immer nicht die Freude am Zweifel, das Kennzeichen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, abgelegt haben. Aber auch bei der großen Menge der bequemen Beharrer, die dank dem neuen Schlagwort glauben dürfen, alles Ringen der Vorwärtsstürmer sei vergeblich, sei leeres Spiel gewesen und die Welt könne mit Ruhe sich wieder dahin zurückbegeben, wo sie gestern und vorgestern gestanden hat.

Solche Selbsttäuschung der ewigen Hemmer und Bremser hat schon mitangesehen, wer die Entwicklung neuerer Kunst seit einem Menschenalter miterleben durfte. Als der Naturalismus seine letzten Folgerungen ge-

zogen hatte und eine verfeinte Form der Eindruckskunst sich ankündigte, jubelten die Bequemen auf und freuten sich, daß fortan, ungestört durch jugendliche Umsturzlust, das Alte (es war längst erstarrt) wieder gelten dürfe. Ist es damals wirklich zu Umkehr und Rückkehr gekommen?

Nicht das Ende, nur eine (vielleicht sehr wesentliche) Weiterbildung der Ausdruckskunst scheint sich vorzubereiten. Auf solche Weiterbildung deuten nicht bloß Angriffe, wie sie jetzt mehr und mehr von einem Teil der Neusten gegen einen andern unternommen werden. Schon wird als schwerwiegendes Zeugnis für die künftigen Wege der Kunst der „Septemberschrei" (1920) des Malers Ludwig Meidner hingenommen; mit Recht, soweit er als Ankündigung eines Weiterschreitens, mit Unrecht, soweit er als Aufruf zu völliger Umkehr gefaßt wird. Selbstbesinnung, nicht Selbstmord des Expressionismus bedeutet er.

Meidner fordert einen fanatischen, inbrünstigen Naturalismus. Gewiß soll nach seinem Wunsch neue Kunst sich wieder einer tiefen, liebenden Treue gegen die äußere Wirklichkeit der Welt befleißen lernen. Allein er denkt nicht daran, eine Kunst des Treffens, wie sie vor dem Expressionismus bestanden hat, vor allem aber nicht das zu neuem Leben aufzurufen, was um 1890 Naturalismus hieß. Das beweisen seine scharfen, bis ins Ungerechte scharfen Urteile über Maler dieser jungen Vergangenheit. Doch er weiß, daß zuletzt allzusehr dem Hang zu ganz erdenfernen Gebilden gehuldigt worden ist. Und so möchte er der Natur wieder näher kommen. Daher gebraucht er das Wort Naturalismus. Aber der Ton liegt auf den Merkmalen, die er solchem Naturalismus gibt. Fanatisch, inbrünstig soll dieser Naturalismus sein wie das Schaffen Grünewalds.

Wer zweifelt, daß Ausdruckskunst ein gutes Stück der Natur näher kommen darf, ohne deshalb wieder zu einer Kunst des Treffens zu werden? Ob bildende Kunst oder Dichtung für diesen Schritt größern Spielraum hat, bleibe dahingestellt. Indes auch der Dichtung der Ausdruckskunst tut not, was als eigentliche Absicht Meidners hinter seinem Aufruf zum Naturalismus steht: er verlangt ernste, gewissenhafte, strenge Arbeit im Sinn eines edlen, sichern und weisen Handwerks. Nach den vielen Stegreifarbeiten auch des dichtenden Expressionismus kann die Erfüllung von Meidners Wunsch am sichersten hinausführen über leichthingeworfene Versuche zur dauernden Schöpfung des echten Meisters, auf die wir hoffen.

Namenregiſter

Soweit Angaben zu erreichen waren, folgen auf den Namen in Klammern der Ort und das Jahr der Geburt, bei Verſtorbenen das Todesjahr. Im allgemeinen unterbleibt dieſer Zuſatz bei Perſönlichkeiten, die nicht im ſtrengen Sinn Gegenſtand der Darſtellung deutſcher Dichtung ſeit Goethes Tod ſind.

Adler, Alfred 272.
Adler, Paul 404.
Adolph, Karl (Wien 1869) 357.
Alberti, Konrad (Breslau 1862—1918) „Die Alten und die Jungen“ 328.
Alexis, Willibald (Breslau 1797—1871) 94. 96 ff. 113. 149. 190. 332.
Altenberg, Peter (Wien 1859—1919) 241. 246. 428. „Wie ich es ſehe“ 241. 428.
Ammer, K. L. 303.
Andrian, Leopold von (Berlin 1875) „Garten der Erkenntnis“ 333. 352.
d'Annunzio, Gabriel (1864) 246. 258. 264. 383. 432.
Anzengruber, Ludwig (Wien 1839—89) 90. 169. 173—176. 356. 447. „Der Pfarrer von Kirchfeld“ 169. 173. 176. „Der Sternſteinhof“ 173. 176. „Das Vierte Gebot“ 173 f.
Apuleius 57.
Ariſtophanes 76. 409. 448.
Ariſtoteles 12.
Arnim, Achim von (Berlin 1781—1831) 17. 40 f. 43. 60 f. 67. 94. 138. 147. 331. 437 f. 440 f. 455. 461. „Halle und Jeruſalem“ 60 f. 461.
Arnim, Bettine von (Frankfurt a. M. 1788—1859) 40 f. 51. 59. 108. „Goethes Briefwechſel mit einem Kinde“ 41.
Äſchylus 409. 495.
Auer, Grethe (Wien 1871) „Bruchſtücke aus den Memoiren des Chevalier von Roqueſant“ 361. „Gabrielens Spitzen“ 397.
Auerbach, Berthold (Nordſtetten, Württemberg 1812—82) 68. 84 f. 112. 119. 126. 380. „Auf der Höhe“ 112. „Das Landhaus am Rhein“ 112. „Neues Leben“ 112. „Schwarzwälder Dorfgeſchichten“ 85.
Auguſtinus 243.
Avenarius, Ferdinand (Berlin 1856) 196. 320. 322. 497. „Baal“ 497. „Fauſt“ 497. „Kunſtwart“ 196. „Lebel“ 320.
Avenarius, Richard (Paris 1843—96) 103.

Baader, Franz von (München 1765 bis 1841) 73. 318.
Bab, Julius (Berlin 1880) 306. 432. „Der Andere“ 432. „Der deutſche Krieg im deutſchen Gedicht“ 306.
Babillotte, Arthur (Neunkirchen in Lothringen 1887—1916) „Irrfahrten des Lebens und der Liebe“ 355. 373.
Bahr, Hermann (Linz 1863) 86. 193. 210. 218. 227. 240. 246 ff. 253. 297. 307. 334 f. (Roman). 356 ff. 380. 391. 428 (Drama). „Dialog vom Tragiſchen“ 247. „Der Franzl“ 86. „Himmelfahrt“ 218. 334. 391. „Konzert“ 428. „Die Kahl“ 334. „Ringelſpiel“ 428. „Die Rotte Korahs“ 334 f. 380. „Tagebuch“ 335. „Die Überwindung des Naturalismus“ 210.
Balzac, Honoré de 47. 54. 110. 117. 131. 197. 230. 334. „Comédie humaine“ 230. 334.
Bang, Hermann (Seeland, Dänemark 1858—1912) 347. 382. 428.
Barbuſſe, Henri (Asnières, Seine 1874) „Le feu“ 392.
Barlach, Ernſt „Der arme Vetter“ 464. 478.
Barrès, Maurice (Charmes-ſur-Moſelle 1862) 334.
Bartels, Adolf (Weſſelburen 1862) 254 bis 257.

Bartsch, Rudolf Hans (Graz 1873) „Haindlkinder" 358. „Zwölf aus der Steiermark" 358.
Baudelaire, Charles Pierre (Paris 1821 bis 1867) 243. 290. 303. „Fleurs du mal" 303.
Bauernfeld, Eduard von (Wien 1802 bis 1890) 88 f.
Baumbach, Rudolf (Kranichfeld, Thüringen 1841—1905) 181. 279.
Becher, Johannes R. 293. 311—317. 406 f. 481. „Das neue Gedicht" 314. „Gedichte um Lotte" 314.
Beck, Karl (Baja, Ungarn 1817—79) 90.
Becker, Julius Maria „Das letzte Gericht" 465. 477 f. 487. 496.
Becker, Nikolaus (Bonn 1809—45) „Rheinlied" 74.
Beecher-Stowe, Harriet (Litchfield, Connecticut 1812—96) „Uncle Tom's Cabin" 105.
Beer, Michael (Berlin 1800—33) 163. 433. „Schwert und Hand" 163.
Beer-Hofmann, Richard (Wien 1866) 333. 430 f. 460. „Der Graf von Charolais" 430. „Jaakobs Traum" 431. 460. „Das Kind" 333.
Beradt, Martin (Magdeburg 1881) 372.
Berg, Leo (1862—1908) „Naturalismus" 197.
Berkeley, Georg 236 f.
Bernard, Claude (St. Julien 1813—78) 228.
Bernoulli, Karl Albrecht (Basel 1868) „Lukas Heland" 375.
Berstl, Julius (Bernburg 1883) „Überall Molly und Liebe" 387.
Bertram, Ernst 206.
Beyerlein, Franz Adam (Meißen 1871) „Jena oder Sedan?" 375. „Zapfenstreich" 375. 425.
Beyle-Stendhal, Henri (Grenoble 1783 bis 1842) 243. 344. „La Chartreuse de Parme" 344.
Bierbaum, Otto Julius (Grünberg 1865 bis 1910) 274. 278 f. 310. 330 ff. 374. „Musenalmanach" 310. „Prinz Kuckuck" 331. „Stilpe" 331.
Binding, Rudolf G. (Basel 1867) 339.
Birch-Pfeiffer, Charlotte (Stuttgart 1800 bis 1868) 67.
Bismarck (Schönhausen, Altmark 1815 bis 1898) 38. 97. 100 ff. 104. 113. 122. 169. 172. 188 f. 202. 219.
Bitzius, Albert s. Gotthelf, Jeremias.
Björnson, Björnsterne (Kvikne, Österdal, Norwegen 1832—1910) 363. 448.
Blanke, Hans 476.
Blei, Franz (Wien 1871) 404 f.
Bleibtreu, Karl (Berlin 1859) 328. 432. „Größenwahn" 328. „Revolution der Literatur" 328.
Bloch, Ernst 219 f.
Bloem, Walter (Elberfeld 1868) 375. 390. „Das Eiserne Jahr" 390.
Blumenthal, Hermann (Bolechow, Österreich 1880) 373.
Boccaccio 139.
Bock, Kurt (Hannover 1890) 318.
Böcklin, Arnold (Basel 1827—1901) 133 f. 139.
Bodenstedt, Friedrich (Peine, Hannover 1819—92) 143. 146. „Lieder des Mirza Schaffy" 146.
Böhlau, Helene (Weimar 1859) 345. 366. „Isebies" 366. „Rangierbahnhof" 345. 366. „Ratsmädelgeschichten" 366.
Böhme, Margarethe (Husum 1869) 367.
Boileau 19.
Bölsche, Wilhelm (Köln 1861) 197. 330. 344. „Die Mittagsgöttin" 330. 344. „Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie" 197.
Börne, Ludwig (Frankfurt a. M. 1786 bis 1837) 40. 44 ff. 76. 86. 90. 283. „Briefe aus Paris" 46.
Boßhart, Jakob (Embrach, Kt. Zürich 1862) 361.
Boettticher, Hermann von 438. 453. 477 f. 483. 496. „Friedrich der Große" 453. „Die Liebe Gottes" 438. 477 f. 483. 496.
Bourget, Paul (Amiens 1852) 242 f. 383.
Bräker, Ulrich „Der arme Mann im Tockenburg" 83.
Brentano, Franz (Marienberg bei Boppard 1838—1917) 271 f.
Brentano, Klemens (Frankfurt a. M. 1778—1842) 14. 17. 40. 43 f. 65 f. 70. 138. 140. 147 f. 309. 320 f.
Brinckman, John (Rostock 1814—70) „Kasper-Ohm un ik" 125.
Brod, Max (Prag 1884) 272. 308. 359. 388. „Tycho Brahe" 388.
Bruno, Giordano 199.
Bruun, Laurids (Odense, Dänemark 1864) 389.
Büchner, Georg (Goddelau bei Darmstadt 1813—37) 60. 65 ff. 341. 437. 440. 443. 445. 455. 464. 478. „Dantons

Tod" 65 f. 440. „Leonce und Lena" 66. 440. „Woyzeck" 66. 440. 443. 464. 478.
Büchner, Ludwig (Darmstadt 1824—99) „Kraft und Stoff" 103.
Bülow, Frieda von (Berlin 1857—1909) 367.
Bülow, Margarethe von (Berlin 1860 bis 1884) 367.
Bulwer (Heydon Hall, Norfolk 1803—73) 110. 116.
Bunsen, Marie von (Berlin 1862) 370.
Burckhard, Max (Korneuburg 1854—1912) „Rat Schrimpf" 426.
Burckhardt, Jakob (Basel 1818—97) 50. 184 f. 207. 421. 430. „Kultur der Renaissance" 184.
Bürger, Gottfried August 80. 167. 255.
Burns, Robert 125.
Burte, Hermann (Maulburg, Baden 1879) 263. 394. 431. 453. 460 f. „Katte" 453. „Simson" 460 f. „Wiltfeber" 263. 394.
Busch, Wilhelm (Wiedensahl, Hannover 1832—1908) 107. 182 f. 295. 445.
Busse, Karl (Lindenstadt, Posen 1872 bis 1918) 279.
Byron 55. 58. 62. 71 f. 92. 111. 244. 276. 455.

Calderon 16. 462.
Cambronne 64.
Campe, Julius (1792—1867) 45. 158.
Canz, Wilhelmine (Hornberg 1815—1901) „Eritis sicut deus" 105 f.
Carlyle, Thomas (Ecclefechan 1795 bis 1831) 95.
Cäsar 406 f.
Cassirer, Paul 264.
Cervantes 57. 131. 423.
Chamisso, Adelbert von (Schloß Boncourt, Champagne 1781—1838) 44. 71. 73. 75. 91.
Chateaubriand, François René Vicomte de (St. Malo 1768—1848) 91. 181.
Claudel, Paul (Bresse, Champagne 1868) 31 f. 63. 321. 469 f. 479 f. 483 f. „Goldhaupt" (Tête d'or) 63. 469. 479. „Protée" 469. „Der Ruhetag" 469 f. 479. „Verkündigung" 469.
Claudius, Matthias 279.
Comte, Auguste (Montpellier 1798—1857) 48. 103 f. 201.
Conrad, Michael Georg (Gnodstadt, Franken 1846) „Madame Lutetia" 197. „Was die Isar rauscht" 327 f.
Conradi, Hermann (Jeßnitz, Anhalt 1862 bis 1890) 206. 274. 328 f.
Conſtant, Benjamin (Paris 1767—1830) „Adolphe" 243.
Cooper, James Fenimore 91.
Corneille 12. 19. 68. 154. 157.
Corrinth, Curt 400 ff. 408. „Trieb" 400 f. 408.
Cortez 423.
Cotta, J. G. 46. 178. „Morgenblatt" 46.
Cramer, Karl Gottlob 110.
Cuvier, Georges de 34.

Dahn, Felix (Hamburg 1834—1912) „Ein Kampf um Rom" 180.
Dante 290. 319.
Darwin, Charles (Shrewsbury 1809 bis 1882) 103. 151. 155. 201. 228.
Däubler, Theodor (Trieſt 1876) 33. 205 f. 293. 309. 318—322. „Heſperien" 318. „Hymne an Italien" 318. „Nordlicht" 205 f. 318 f.
Daudet, Alphons (Nimes 1840—97) 363.
Dauthendey, Max (Würzburg 1867 bis 1918) 293 f. 389.
David, Jakob Julius (Weißkirchen, Mähren 1859—1906) 193 f. 296. 356. „Am Wege ſterben" 193.
Dehmel, Richard (Wendiſch-Hermsdorf 1863—1920) 207. 274. 277 f. 304 f. 313. „Erlöſungen" 277. „Menſchenfreunde" 277. „Verwandlungen der Venus" 277.
Dekker, E. D. ſ. Multatuli.
Devrient, Eduard (Berlin 1801—77) 167.
Dickens, Charles (Landport bei Portsmouth 1812—70) 110. 114. 116 f. 120. 126. 133. 182. 326.
Diderot 82.
Dietzenſchmidt (Nordböhmen 1893) 431. 461. „Jeruſchalajims Königin" 461. „Kleine Sklavin" 461.
Dilthey, Wilhelm (Biebrich a. Rh. 1833 bis 1911) 9. 103.
Dingelſtedt, Franz (Halsdorf, Oberheſſen 1814—81) 75.
Döblin, Alfred (Stettin 1878) 376. 388 f. 403. 407. „Die drei Sprünge des Wang-lun" 389. 407. „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" 376. 403.
Dohm, Hedwig (Berlin 1833—1919) 367.
Dörfler, Peter (Unter-Germaringen, Schwaben 1878) „Der Weltkrieg im ſchwäbiſchen Himmelreich" 391.
Dörmann, Felix (Wien 1870) „Senſationen" 352.

Dostojewski, Feodor Michailowitsch (Moskau 1818—81) 127. 196 ff. 206. 243 ff. 326. 328. 339. 349—352. 362. 382. 400. 465. „Die Brüder Karamasoff" 382. „Raskolnikow" 350. „Die Sanfte" 339.
Dreyer, Max (Rostock 1862) „Probekandidat" 425.
Droste-Hülshoff, Annette von (Hülshoff, Westfalen 1797—1848) 78 ff. 82. 98. 150. 182. 187. 275. „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard" 79. „Die Judenbuche" 79 f. „Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers" 80.
Dülberg, Franz (Berlin 1873) „Korallenkettlin" 438.
Dumas, Alexander (Villers-Cotterets 1803 bis 1870) 69. 123.
Duncker, Dora (Berlin 1855—1916) 367.
Dürer, Albrecht 6. 270.

Ebers, Georg (Berlin 1837—98) 180 f.
Ebner-Eschenbach, Marie von (Zdislavic, Mähren 1830—1916) 175—178. 188. 190. 345. 356. „Gemeindekind" 176. „Unsühnbar" 176.
Eckhart, Meister 9.
Edschmid, Kasimir (Darmstadt 1890) 389. 398. 400 f. 404—408. „Die achatnen Kugeln" 400. 406 ff. „Die sechs Mündungen" 398. „Timur" 389. 398. 405.
Ehrenstein, Albert (Wien 1886) 303. 307 ff. 312. 317. 388. 403. „Bericht aus einem Tollhaus" 403. „Tubutsch" 403.
Eichendorff, Joseph Freiherr von (Schloß Lubowitz, Schlesien 1788—1857) 14. 55. 289. 373.
Einstein, Albert (1879) 238.
Einstein, Karl (1885) 401.
Eisner, Kurt (Berlin 1867—1919) 264.
Enfantin, Prosper (Paris 1796—1864) 48 ff.
Engel, Johann Jakob 118. 380. „Herr Lorenz Stark" 118.
Engels, Friedrich (Barmen 1818—95) und Karl Marx „Manifest" 104.
Enking, Ottomar (Kiel 1867) 354 f. 363. 381. „Familie P. C. Behm" 381.
Erler, Otto (Gera 1873) 433 f. „Struensee" 433. „Zar Peter" 433.
Ernst, Otto (Ottensen 1862) „Asmus Semper" 374. „Flachsmann als Erzieher" 425. „Jugend von heute" 425.
Ernst, Paul (Elbingerode, Harz 1866) 219. 252 f. (Kunstanschauung). 258. 284. 336. 339. 374. 383. 434—437. 453. „Ariadne auf Naxos" 435. „Brunhild" 435. „Demetrius" 435. „Polymeter" 284. „Preußengeist" 453. „Der schmale Weg zum Glück" 374. „Der Weg zur Form" 252.
Ertl, Emil (Wien 1860) 356 f.
Essig, Hermann (Truchtelfingen 1878 bis 1918) 464 f. 475. „Ihr stilles Glück" 464 f.
Eugenie, Kaiserin 169.
Eulenberg, Herbert (Mühlheim a. Rh. 1876) 432. 438—442. „Alles um Liebe" 440. „Anna Walewska" 440. „Belinde" 441. „Der Frauentausch" 441. „Die Insel" 441 f. „Leidenschaft" 440. „Münchhausen" 441. „Ritter Blaubart" 441.
Euripides 252. 488.
Evers, Franz (Winsen a. d. Luhe 1871) 206.
Ewers, Hanns Heinz (Düsseldorf 1871) 384.
Eyth, Max (Kirchheim unter Teck, Württemberg 1836—1906) 375 f.

Falke, Gustav (Lübeck 1853—1916) 274. 278.
Fallada, Hans 372. 401 f. 407. „Der junge Goedeschal" 372. 401. 407.
Federer, Heinrich (Brienz 1866) 360. 362.
Feld, Leo (Augsburg 1869) 425.
Felixmüller 476.
Feuchtersleben, Ernst von (Wien 1806 bis 1849) 92.
Feuerbach, Ludwig (Landshut 1804—72) 51. 101. 108 f. 133. 155. „Das Wesen des Christentums" 109.
Fichte 37. 48. 108. 241. 370.
Fiedler, Konrad (Oderan 1841—95) 249.
Fischer, Johann Georg (Großfüßen, Württemberg 1816—97) 145.
Fischer, S. 421.
Fischer, Wilhelm (Tschakathurn, Steiermark 1846—1916) 358.
Flaischlen, Cäsar (Stuttgart 1864) 208 ff. 284 ff. 394 f. „Von Alltag und Sonne" 284 f. „Jost Seyfried" 209 f. 284 f. 395. „Martin Lehnhardt" 284. „Toni Stürmer" 284.
Flake, Otto (Metz 1880) „Die Stadt des Hirns" 402 f.
Flaubert, Gustav (Rouen 1821—80) 19 f. 114. 181. 187. 197. 228. 242. 385. 420. 423. 461. „Madame Bovary"

181. „Salammbô“ 181. 187. 385. 423. 461.
Fleischer, Viktor (Komotau 1882) 357 f.
Fock, Gorch (Finkenwerder 1880—1916) 354. 363. 377. „Seefahrt ist not“ 377.
Follen, Karl (Romrod, Oberhessen 1795 bis 1840) 73.
Fontane, Theodor (Neuruppin 1819—98) 78. 176. 190 ff. 194. 276. 322. 325. 329. 332. 344. 355. 381. 412. „L'Adultera“ 190 f. „Effi Briest“ 191. „Frau Jenny Treibel“ 192. „Irrungen, Wirrungen“ 191 f. „Die Poggenpuhls“ 192. 381. „Der Stechlin“ 381. „Stine“ 191. „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ 190.
Fouqué, Friedrich de la Motte- (Brandenburg 1777—1843) 80. 92. 94. 152.
France, Anatol (Paris 1844) 388.
Franck, Hans (Wittenburg, Mecklenburg 1879) 397. 433 f. 489. „Freie Knechte“ 489. „Godiva“ 433 f. „Das Pentagramm der Liebe“ 397. 434.
François, Luise von (Herzberg bei Weißenfels 1817—93) 187 f. 390. „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne“ 187. 390. „Die letzte Reckenburgerin“ 188.
Frank, Bruno (Stuttgart 1887) „Die Fürstin“ 398 f.
Frank, Leonhard (Würzburg 1882) 373. 385. 391. 396. 401. „Der Mensch ist gut“ 391. 396. „Die Räuberbande“ 373. „Die Ursache“ 401.
Franziskus von Assisi 399.
Franzos, Karl Emil (Russisch-Podolien 1848—1904) 85. 373. 380. „Pojaz“ 373.
Frauenstädt, Julius (Bojanowo, Posen 1813—79) 106.
Freiligrath, Ferdinand (Detmold 1810 bis 1876) 75 ff. 80. 91. 99. 281 f. 297. „Prinz Eugen“ 75. „Die Trompete von Gravelotte“ 75.
Freksa, Friedrich (Ostfriesland 1882) 331. 431. „Erwin Bernsteins theatralische Sendung“ 331.
Frenssen, Gustav (Barlt, Dithmarschen 1863) 257. 344. 354. 363 f. 374. 377. 390. „Brüder“ 344. „Hilligenlei“ 364. „Jörn Uhl“ 257. 344. 354. 374. 390. „Der Untergang der Anna Hollmann“ 377.
Frenzel, Karl (Berlin 1827—1914) 150.
Freud, Sigmund (Freiberg, Mähren 1856) 272. 384. 401.
Freytag, Gustav (Kreuzburg, Schlesien 1816—95) 100. 117—123. 126 ff. 133. 142. 150. 153. 179 f. 182. 188. 230. 327. „Die Ahnen“ 119. 180. „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ 150. 180. „Erinnerungen aus meinem Leben“ 119. „Die Journalisten“ 117. „Soll und Haben“ 118 ff. 123. 133. „Die Technik des Dramas“ 117 f. „Die verlorene Handschrift“ 118 f.
Friedrich Wilhelm I., König von Preußen 45. 68.
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen (1795—1861) 41. 73 f. 124. 172.
Frischeisen-Köhler, Max (Berlin 1878) 216 f. „Weltanschauung, Philosophie und Religion“ 216.
Fuhrmann, Ernst 219 f.
Fulda, Ludwig (Frankfurt a. M. 1862) 418 f. „Der Talisman“ 418.

Ganghofer, Ludwig (Kaufbeuren 1855 bis 1920) 354.
Gautier, Theophil (Tarbes 1808—72) 47. 143.
Geibel, Emanuel (Lübeck 1815—84) 141 bis 147. 158. 259. 279. „Brunhild“ 158.
Geoffroy Saint-Hilaire, Etienne 34.
George, Stefan (Büdesheim a. Rh. 1868) 143. 203. 208. 248 f. 273. 286. 288 bis 294. 298 f. 302. 308. „Der Siebente Ring“ 290.
Geßner, Salomon 82.
Giesebrecht, Wilhelm (Berlin 1814—89) 142.
Gilm, Hermann (Rankweil, Vorarlberg 1813—64) 145.
Ginzkey, Franz Karl (Pola 1871) 297. 307.
Giorgione 135.
Giseke, Robert (Marienwerder 1827—90) „Moderne Titanen“ 109.
Gjellerup, Karl (Seeland 1857—1919) 382.
Goedeke, Karl (Celle 1814—87) 178.
Goering, Reinhard 478. 492 f. 495. „Der Erste“ 478. „Scapa Flow“ 495. „Seeschlacht“ 478. 492 f. 495.
Goethe 3—8, 10—14, 16—19 (G.'s Bedeutung für deutsche Form). 21. 23. 27 ff. 31 ff. 34 ff., 40 f., 43, 48, 53 f., 56—61, 64, 67, 69, 71 (G. und die Jungdeutschen). 73 f. 81 f. 92. 96. 100 f. 107. 114. 118. 120. 128. 130 ff. 137 (Novelle). 145. 152 ff. 157. 160. 164. 193. 201. 209. 211. 223 ff. (G.

und die Gegenwart). 226. 229 f. 239. 241. 257. 269 ff. 280 f. 285 f. 289. 295. 321. 329. 348 f. 366. 374. 379. 400 f. 406. 422. 430. 437 f. 440 f. 443. 457 f. 470. 474 f. 477. 479. „Clavigo" 160. „Diwan" 71. „Faust" 16. 35. 61. 101. 224 f. 474 f. 479. „Götz" 7. 470. 477. 479. „Hermann und Dorothea" 81. 164. 321. „Lehrjahre" 17. 35. 41. 53. 57. 81. 118. 120. 130 f. 257. 329. 348. 374. 401. „Natürliche Tochter" 457 f. „Novelle" 239. „Wahlverwandtschaften" 81 f. 114. 229 f. 348. „Wanderjahre" 35 f. 41. 48. 54. 230. „Werther" 10. 58.
Goll, Iwan 311 f. 316.
Goncourt, Brüder (Edmond de, Nancy 1822—96. Jules de, Paris 1830—70) 197. 229 f. 242. 348.
Gorki, Maxim (Nischny-Nowgorod 1869) „Nachtasyl" 425.
Görres, Jakob Joseph von (Koblenz 1776 bis 1848) 40. 44. „Rheinischer Merkur" 44.
Gött, Emil (Jechtingen 1864—1908) 208.
Gottfried von Straßburg 147.
Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius, Murten 1797—1854) 83—86. 92. 97. 124 f. 127 f. 132. 230. 255. 359 f. 362. „Jakobs, des Handwerksgesellen, Wanderungen durch die Schweiz" 255.
Gottschall, Rudolf (Breslau 1823—1909) 75.
Gottsched 2.
Grabbe, Christian Dietrich (Detmold 1801 bis 1836) 61—67. 341. 437. 442 f. 445. 454. 464. 471. 478. „Don Juan und Faust" 61 f. „Friedrich Barbarossa" 63. „Gothland" 61 ff. „Hannibal" 64. „Heinrich der Sechste" 62 f. „Marius und Sulla" 63 f. „Napoleon" 64 f. „Scherz, Satire, Ironie" 65. Fragmente 64.
Grazie, Marie Eugenie delle (Unter-Weißkirchen 1864) 176 f. 340 f. „Robespierre" 177. 340 f.
Greif, Martin (Speier 1839 — 1911) 144 f.
Greiner, Leo (Brünn 1876) 297. 409. 432. „Herzog Boccaneras Ende" 432. „Lysistrata" 409.
Greyerz, Otto von (Bern 1863) 361. 426.
Grillparzer, Franz (Wien 1791—1872) 63. 72. 86 f. 92. 97. 177 ff. 335. 410. 417. 429 f. 451. „Ein Bruderzwist in Habsburg" 178. „Die Jüdin von Toledo" 87. 178. „Das Kloster von Sendomir" 417. „König Ottokar" 97. „Libussa" 178. „Der Traum ein Leben" 430. 451. „Weh dem, der lügt!" 86.
Grisebach, Eduard (Göttingen 1845 bis 1906) 107. 181 f. 274. „Der neue Tannhäuser" 181 f. „Tannhäuser in Rom" 181 f.
Grosse, Julius (Erfurt 1828 — 1902) 143 f.
Großmann, Stefan (Wien 1875) 264. 335. „Die Partei" 335.
Groth, Klaus (Heide, Holstein 1819—99) 124 f. 138. „Quickborn" 124 f.
Grün, Anastasius (Laibach 1806—76) „Spaziergänge eines Wiener Poeten" 73.
Grünewald, Matthias 6. 270. 500.
Gryphius, Andreas 60 f.
Günther, Agnes (Stuttgart 1863—1911) „Die Heilige und ihr Narr" 365.
Gutzkow, Karl (Berlin 1811—78) 42. 45. 51—55. 60. 67 ff. 89. 109—113 (Zeitromane). 116. 118. 128. 142. 163. 173. 189. 193. 327. 346. „Blasedow" 52. „König Saul" 68. „Königsleutnant" 68 f. „Maha Guru" 52. „Die Ritter vom Geiste" 109—112. „Seraphine" 52. „Das Urbild des Tartüffe" 68 f. „Uriel Acosta" 68 f. „Wally" 51 ff. „Der Zauberer von Rom" 112. 173. „Zopf und Schwert" 68 f.

Hackländer, Friedrich Wilhelm (Burtscheid bei Aachen 1816—77) 105. 110 f. „Europäisches Sklavenleben" 105.
Haeckel, Ernst (Potsdam 1834 — 1919) „Welträtsel" 103.
Hahn-Hahn, Ida Gräfin (Tressow, Mecklenburg 1805—80) 54 f. 176. „Aus der Gesellschaft" 54. „Sibylle" 55.
Halbe, Max (Guettland 1865) 423 f. 432. „Jugend" 424.
Haller, Karl Ludwig von (Bern 1786 bis 1854) 38.
Halm, Friedrich (Krakau 1806—71) 86 bis 89. 434. „Der Fechter von Ravenna" 87 f. „Griseldis" 87. 434. „Das Haus an der Veronabrücke" 88. „Der Sohn der Wildnis" 87. „Verbot und Befehl" 88. „Wildfeuer" 87.
Hamann, Johann Georg 201.
Hamann, Richard (Seehausen, Kreis Wanzleben 1879) „Der Impressionismus in Leben und Kunst" 253.

Hamerling, Robert (Kirchberg am Wald, Niederösterreich 1830—89) 107. 150 f. 177. 320. „Aspasia“ 150 f. „Der König von Sion“ 150.
Hammacher, Emil „Hauptfragen der modernen Kultur“ 220.
Handel-Mazzetti, Enrica von (Wien 1871) 358. 361. 385 f. 407. 466. 469. „Jesse und Maria“ 358. 386.
Hardenberg, Friedrich von s. Novalis.
Hardt, Ernst (Graudenz 1876) 431. 435. 456. „Gudrun“ 435. „Tantris der Narr“ 431. 456.
Hart, Heinrich (Wesel 1855—1906) und Julius (Münster, Westfalen 1859) „Kritische Waffengänge“ 196.
Hartleben, Otto Erich (Clausthal 1864 bis 1905) 274. 279 f. 332. 423 f. „Die Erziehung zur Ehe“ 424. „Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe“ 332. „Rosenmontag“ 424. „Sittliche Forderung“ 424.
Hartmann, Moritz (Duschnek, Böhmen 1821—72) 90.
Hartmann von Aue 368. 417.
Hasenclever, Walter (1890) 311 f. 452 ff. 456 f. 459. 464. 469. 471. 474 f. 482 bis 489. 491. 495 ff. „Antigone“ 464. 487 f. „Die Entscheidung“ 483. 496 f. „Menschen“ 475. 482 f. 485 f. „Der Retter“ 487. 495. „Der Sohn“ 452 ff. 456 f. 464. 471. 474. 487.
Hauff, Wilhelm „Lichtenstein“ 94. 149.
Haupt, Moritz (Zittau 1808—74) 119.
Hauptmann, Gerhart (Salzbrunn 1862) 76. 125. 195. 232. 253. 305. 327. 341. 351. 356. 364. 377. 409. 411—424. 427. 429. 432 ff. 437 f. 440 f. 446. 451. 459 ff. 464 f. 470 f. 484 f. 489. 491. „Der arme Heinrich“ 364. 417. 432. „Atlantis“ 377. 421. „Der Biberpelz“ 416 f. „Der Bogen des Odysseus“ 417 f. „Einsame Menschen“ 415. 420 f. 427. „Elga“ 417 f. „Emanuel Quint“ 364. „Festspiel“ 305. 489. „Florian Geyer“ 414 f. 423. 484 f. „Friedensfest“ 411. 413 f. „Fuhrmann Henschel“ 415. 421. „Gabriel Schillings Flucht“ 415. 421 f. „Griechischer Frühling“ 422. „Griselda“ 417. 421. „Hanneles Himmelfahrt“ 416. 451. 471. „Indipohdi“ 422 f. 485. „Die Jungfern vom Bischofsberg“ 438. „Kaiser Karls Geisel“ 421 f. 460. „Der Ketzer von Soana“ 422. 446. „Kollege Crampton“ 415 f. „Michael Kramer“ 415 f. 421. „Und Pippa tanzt“ 327. 422. „Rose Bernd“ 415. „Der rote Hahn“ 417. „Schluck und Jau“ 417. 432. „Die versunkene Glocke“ 364. 415 f. 418 bis 421. 432. 438. „Vor Sonnenaufgang“ 195. 411 f. 414. „Die Weber“ 341. 411. 414—417. 484 f. „Der Weiße Heiland“ 422 f. 485. „Winterballade“ 417 f.
Hauptmann, Karl (Salzbrunn 1858) 356. 364. 438 ff. 442. 451. 465. 475. 490 (H.'s Stellung zum Kriege). „Die Bergschmiede“ 438. „Einhart der Lächler“ 364. „Gaukler, Tod und Juwelier“ 439. „Aus dem großen Kriege“ 439. 490. „Die lange Jule“ 439. 451. „Musik“ 439. „Die Rebhühner“ 438. „Tedeum“ 439. 490. „Tobias Buntschuh“ 439.
Hauschner, Auguste (Prag) 359. 365 f. 376. 379 f. 391. „Familie Lowositz“ 380. „Die große Pantomime“ 379. „Rudolf und Camilla“ 380. „Siedelung“ 391. „Zwischen den Zeiten“ 376.
Hebbel, Friedrich (Wesselburen 1813 bis 1863) 45. 62 f. 65. 93. 107. 125. 152. 154. 156. 158—168. 172 ff. 189. 195 f. 245. 254 f. 409. 411. 415. 418. 420. 433—437. 445. 459. 463. 471. „Agnes Bernauer“ 160. 164. „Genoveva“ 160 ff. „Gyges und sein Ring“ 159. 162. 164. „Herodes und Mariamne“ 158. 161 f. 167. 420. „Judith“ 158 f. 161 f. 167. „Julia“ 65. 164. „Maria Magdalene“ 159. 162 f. 167. 174. „Mutter und Kind“ 164. „Nibelungen“ 158. 162. 165. „Ein Trauerspiel in Sizilien“ 164.
Hebel, Johann Peter 82. 86.
Heer, Jakob Christoph (Töß bei Winterthur 1859) 360. 372. 376. „An heiligen Wassern“ 376. „Joggeli“ 372.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (Stuttgart 1770—1831) 26. 38. 48. 50 f. 72 f. 104 ff. 108. 159. 162. 213. 318.
Hegeler, Wilhelm (Varel, Oldenburg 1870) 375 f. „Ingenieur Horstmann“ 376. „Pastor Klinghammer“ 375.
Hegner, Jakob 469. 480.
Hegner, Ulrich (Winterthur 1759—1840) „Salys Revolutionsjahre“ 83.
Heiberg, Hermann (Schleswig 1840 bis 1910) „Apotheker Heinrich“ 325.
Heilborn, Ernst (Berlin 1867) 349.
Heimann, Moritz (Berlin 1868) 353.
Heine, Anselma (Bonn 1855) „Die verborgene Schrift“ 355.

Heine, Heinrich (Düsseldorf 1799—1856) 18. 31 f. 34. 36. 39. 41—54. 56—60. 62. 71—74. 76—79 (Politische Dichtung). 84. 90. 98 ff. 106. 108 f. 141. 143. 147 f. 154—157. 181. 184 f. 202. 274 f. 281. 283. 297. 331 f. 420 f. 445 f. 470. „Atta Troll" 42. 77. „Das Buch Legrand" 58. „Deutschland" 56. 77. 99. „Französische Zustände" 46. „Harzreise" 44. 56. 109. „Ludwig Börne" 39. 59. „Lutezia" 46. „Nordsee" 31. „Rabbi von Bacherach" 56. „Reisebilder" 53. 56. 58 f. „Romantische Schule" 42. 49 f. „Romanzero" 77.
Heinse, Wilhelm 42. 230.
Henckell, Karl (Hannover 1864) 274.
Henschke, Alfred s. Klabund.
Heraklit 247.
Herbart, Johann Friedrich (Oldenburg 1776—1841) 271.
Herder 7. 49. 78. 87. 92. 201. 251.
Hermann, Georg (Berlin 1871) „Jettchen Gebert", „Henriette Jacoby" 357. 380. „Heinrich Schön jr." 380.
Herrmann, Max (Neiße 1886) „Empörung, Andacht, Ewigkeit" 316. „Gedichte" 316. „Verbannung" 316.
Hertz, Wilhelm (Stuttgart 1835—1902) 146 f.
Herwegh, Georg (Stuttgart 1817—75) 74 f. 78. 100. „Gedichte eines Lebendigen" 74. 78.
Herzog, Rudolf (Barmen 1869) 355. 375 f. 381. 391. 395. 426. „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" 355. 381. 391. „Die Wiskottens" 355. 381.
Hesse, Hermann (Calw 1877) 305. 355. 371. 374. 391. 401. „Demian" (s. Sinclair, Emil) 391. 401. „Peter Camenzind" 355. 374. „Unterm Rad" 371.
Heym, Georg (Hirschberg, Schlesien 1887 bis 1912) 302—305. 307. 311. 316. 398.
Heynicke, Kurt (Liegnitz 1891) 311.
Heyse, Paul (Berlin 1830—1914) 133. 136—141. 143 f. 146. 156. 176. 192 f. 246. „Kinder der Welt" 140. „Merlin" 140. „Odysseus" 143. „Im Paradiese" 140. „Der letzte Zentaur" 139.
Hildebrand, Adolf (Marburg, Hessen 1847) 249 ff. „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" 249 f.
Hille, Peter (Erwitzen bei Driburg, Westfalen 1854—1904) 295 f. 331.
Hiller, Kurt (Berlin 1885) „Tätiger Geist" 265.
Hirschfeld, Georg (Berlin 1873—1914) 423 f. „Die Mütter" 424.
Hirzel, Hans Kaspar 82 f.
Hock, Stefan (Wien 1877) 58 f. 296. „Lyrik aus Deutschösterreich" 296.
Hoddis, Jakob van (Berlin 1884) 317.
Hodler, Ferdinand (Bern 1853—1918) 270.
Hoechstetter, Sophie (Pappenheim, Franken 1873) 355 f. 365. 385. 391. „Das Erdgesicht" 385. „Heimat" 391. „Letzte Flamme" 391.
Hofer, Klara (1875) „Alles Leben ist Raub" 387. „Bruder Martinus" 388.
Hoffmann, Camill (Kolin 1878) „Deutsche Lyrik aus Österreich" 296. 308.
Hoffmann, E. T. A. 77. 94. 111. 138. 148. 167. 465.
Hoffmann, Heinrich (Frankfurt a. M. 1809—94) „Struwwelpeter" 182.
Hoffmann von Fallersleben, Heinrich (Fallersleben, Braunschweig 1798 bis 1874) 74 f. „Deutschland, Deutschland über alles" 75.
Hofmannsthal, Hugo von (Wien 1874) 241. 246 f. 287 ff. 292. 296 ff. 309. 317. 339. 352. 359. 400. 409. 428 bis 432. 435. 440. 444. 457. 463. 488 f. „Ariadne auf Naxos" 430. „Ballade des Lebens" 287 f. „Elektra" 409. 429. „Die Frau im Fenster" 429. „Die Frau ohne Schatten" 400. 430. 457. „Das gerettete Venedig" 429. „Die Hochzeit der Sobeide" 429. „Jedermann" 429. „Der Kaiser und die Hexe" 429 f. „Ödipus und die Sphinx" 409. 429. 435. „Prosaische Schriften" 241. „Der Rosenkavalier" 428 f. 430. „Der Tod des Tizian" 429. „Der Tor und der Tod" 429.
Hofmannswaldau 429.
Holberg 417.
Hölderlin, Friedrich (Lauffen am Neckar 1770—1843) 31. 146. 269. 281. 289. 305. 309.
Holitscher, Arthur (Budapest 1869) „Adela Bourkes Begegnung" 384. „Bruder Wurm" 392.
Hollaender, Felix (Leobschütz 1867) 374. 391 f. „Die Briefe des Fräulein Brandt" 391 f. „Der Weg des Thomas Truck" 374.
Holtei, Karl von (Breslau 1798—1880) 86. 120. „Christian Lammfell" 120.

„Die Eſelsfreſſer“ 120. „Schleſiſche Gedichte“ 86. „Die Vagabunden“ 120. „Vierzig Jahre“ 120.
Holz, Arno (Raſtenburg 1863) 142 f. 197. 232 f. 239. 274. 280—287. 291. 293. 295. 297. 312. 326. 331 f. 336 f. 351. 411—415. 425. 461. „Ignorabimus“ 413. „Die Kunſt, ihr Weſen und ihre Geſetze“ 197. „Phantaſus“ 280 f. 283 ff. „Sonnenfinſternis“ 413. „Sozialariſtokraten“ 331 f. 413. H. und Oskar Jerſchke „Traumulus“ 425. H. und Johannes Schlaf „Papa Hamlet“ 232. 337. 351. 411. 414. „Familie Selicke“ 411—414.
Holzamer, Wilhelm (Nieder-Olm bei Mainz 1870—1907) 355.
Homer 10. 178. 319. 417.
Horaz 2. 144.
Huch, Friedrich (Braunſchweig 1873 bis 1913) „Mao“ 372.
Huch, Ricarda (Braunſchweig 1864) 129. 144. 219. 266. 339. 365—370. 378. 381. 383 f. 386. 399. „Conſalonieri“ 369. „Erzählungen“ 368. „Der Fall Deruga“ 384. „Garibaldi“ 369. 383. „Der große Krieg in Deutſchland“ 368 f. 386. 399. „Ludolf Urslen“ 368. 381. „Luthers Glaube“ 367. „Michael Unger“ 368. „Natur und Geiſt“ 367. „Seifenblaſen“ 368. „Der Sinn der heiligen Schrift“ 367. „Wallenſtein“ 368.
Huch, Rudolf (Porto Allegre 1862) 394.
Huggenberger, Alfred (Bewangen 1867) 361.
Hugo, Viktor 19. 45. 47. 68 f. 72. 75. 88. 95 f. 154. 227. 301. 339. „Légende des siècles“ 301. „Notre Dame de Paris“ 95.
Huſſerl, Edmund (Proßnitz, Mähren 1859) 216 f. 271. „Logiſche Unterſuchungen“ 216 f.
Huysmans, Joris Karl (Paris 1848 bis 1907) „Là-bas“ 242.

Ibſen, Henrik (Skien, Norwegen 1828 bis 1906) 49. 127. 174. 193. 195—198. 207 f. 232. 244 f. 254. 295. 378. 409. 415 f. 418. 420 f. (Beziehung zu Hauptmann). 428. 442, 445—451 (Beziehung zu neuſter deutſcher Dichtung). 456. 459. 463. 476. 491. „Die Frau vom Meere“ 420. „Geſpenſter“ 195. „Nordiſche Heerfahrt“ 418. „Rosmersholm“ 420 f. 447. „Die Wildente“ 447.
Iffland 12. 163. 394.
Ilg, Paul (Salenſtein 1875) 362.
Immermann, Karl (Magdeburg 1796 bis 1840) 36. 53 ff. 61. 82. 84. 109. 112. 380 f. „Alexis“ 61. „Cardenio und Celinde“ 61. „Epigonen“ 53 f. 109. „Kaiſer Friedrich der Zweite“ 61. „Merlin“ 61. „Münchhauſen“ 54. 82. „Trauerſpiel in Tirol“ 61.

Jacob, Heinrich Eduard 391. 397. 401 f. „Das Leichenbegängnis der Gemma Ebria“ 397. „Reiſe durch den Belgiſchen Krieg“ 391. „Der Zwanzigjährige“ 401.
Jacobowſki, Ludwig 279.
Jacobſen, Jens Peter (Thiſted, Jütland 1847—85) 347. 351 ff. 361. 363. 382. „Niels Lyhne“ 351 f.
Jacques, Norbert (Luxemburg 1880) „Landmann Hal“ 389. „Piraths Inſel“ 389.
Jahn, Friedrich Ludwig 255.
Janitſchek, Maria (Mödling bei Wien 1859) 367.
Jaurès, Jean (Caſtres 1859—1914) 311.
Jean Paul 40. 44 f. 58 f. 70. 81. 92. 123. 131. 182. 281. 283. 331. 370. 438 f.
Jegerlehner, Johannes (Thun 1871) 361.
Jenſen, Johannes V. (1873) 389.
Jenſen, Wilhelm (Inſterburg, Oſtpreußen 1819—1904) 145.
Jerſchke, Oskar (Lähn, Schleſien 1861) und Arno Holz „Traumulus“ 425.
Jeruſalem, Elſe (Wien 1877) 367.
Johſt, Hanns 303 f. 353. 401 f. 442. 453 bis 457. 459. 478 f. 496. „Der Anfang“ 401. 454. „Der Einſame“ 454. „Der junge Menſch“ 442. 453 f. 456. 478. „Der König“ 454. 457. 459. 479. 496. „Rolandsruf“ 303 f.
Jordan, Wilhelm (Inſterburg, Oſtpreußen 1819—1904) 75. 151 f. 155. 178. 231. 327. 377. 380. „Demiurgos“ 151. „Nibelunge“ 151. „Die Sebalds“ 151.
Jung, Franz 401.
Jungnickel, Max (Saxdorf 1890) 438 f.

Kafka, Franz 339. 403. „Der Heizer“ 403. „Die Verwandlung“ 403.
Kahlenberg, Hans von (Helene von Monbart, Heiligenſtadt bei Wien 1870) 367.
Kainz, Joſef (Wieſelburg, Ungarn 1858 bis 1910) 426.
Kaiſer, Georg (Magdeburg 1878) 399. 459. 467 f. 479. 483 f. 486 ff. „Die Bürger von Calais“ 467 f. 483 f. 488.

„Gas" 468. 486 f. „Die Koralle" 459. 468. „Die Verſuchung" 459. 468. „Von Morgens bis Mitternachts" 479.
Kaltenbrunner, Karl Adam (Enns, Oberöſterreich 1804—67) 85.
Kant, Jmanuel 12. 50. 106 f. 122. 208. 213. 222 ff. 235 f. 271. 462.
Karl Auguſt, Herzog 366.
Karl Eugen, Herzog 149 f.
Karlweis, C. (Wien 1850—1901) 426.
Karrillon, Adam (Waldmichelbach 1853) 355. 374. „Michael Hely" 374.
Karwath, Juliane (Straßburg) 382.
Kaulbach, Wilhelm von (Arolſen 1805 bis 1874) 141.
Kaus, Otto 449.
Keller, Gottfried (Glattfelden bei Zürich 1819—90) 75. 82 f. 85. 109. 111. 113. 115. 119. 128—140. 144 f. 147. 165 f. 171. 173. 175. 178 f. 186 f. 190—193. 195 f. 256 ff. 305. 321. 329 f. 349 ff. 359—362. 367 f. 371. 373. 380 f. 387. 397. 418. „Der grüne Heinrich" 82. 109. 128—133. 257. 329. 349 f. 361. 371. 373. „Die drei gerechten Kammacher" 128 f. „Die Leute von Seldwyla" 132. 134. 136. „Martin Salander" 136. 381. „Romeo und Julie auf dem Dorfe" 132 f. 135 f. „Sieben Legenden" 131 f. 134. 147. 178 f. „Das Sinngedicht" 135. „Züricher Novellen" 134 f.
Kellermann, Bernhard (Fürth 1879) „Tunnel" 376. 384.
Kerner, Juſtinus (Ludwigsburg 1786 bis 1862) 71. 81. 133.
Kerr, Alfred (Breslau 1867) 305. 419. 421. 428. 440. 442. 447 f. 467.
Keſſer, Hermann (München 1880) 206. 339. 391. 396. 407. 495f. „Lukas Langkofler" 396. „Martin Jochner" 391. 396. „Die Peitſche" 396. 407. „Summa Summarum" 495 f. „Unteroffizier Hartmann" 391.
Keyſerling, Eduard Graf (Kurland 1855 bis 1918) 382. 391.
Kielland, Alexander (Stavanger 1849 bis 1906) 347.
Kinkel, Gottfried (Oberkaſſel bei Bonn 1815—82) 42. 75. 147. „Otto der Schütz" 75. 147.
Klabund (Alfred Henſchke, Croſſen 1891) 386. 407. 423. „Montezuma" 423. „Moreau" 386.
Kleiſt, Heinrich von 15 ff. 61. 63. 79. 88. 94. 164. 189. 339. 353. 386. 403. 416. 433. 462. 470 f. 490. „Käthchen von Heilbronn" 16. 470 f. „Prinz von Homburg" 164. 490. „Der zerbrochene Krug" 416.
Klemm, Wilhelm (Leipzig 1881) 311. 316.
Kliefoth, Th. F. D. (Körchow, Mecklenburg 1810—95) 105.
Klimt, Guſtav (Baumgarten bei Wien 1862—1918) 246 ff. 258.
Klinger, Friedrich Maximilian 61.
Klopſtock 3 f. 8. 10 f. 23. 31 ff. 144. 269. 281. 305. 313. 319. 483.
Knoop, Gerhard Ouckama (Bremen 1861 bis 1913) 263. 394. „Sebald Soekers Pilgerfahrt" 263.
Kobell, Franz von (München 1803—82) 86. 124.
Kock, Paul de (Paſſy bei Paris 1794 bis 1871) 325.
Kokoſchka, Oskar (Pöchlarn 1886) 457. 465. 469. 476. 480 f. 484. „Der brennende Dornbuſch" 457. 480. „Hiob" 465. „Mörder Hoffnung der Frauen" 457. 480. „Orpheus und Eurydike" 480.
Kolb, Annette (München 1875) „Das Exemplar" 365.
Kolbenheyer, Erwin Guido (Budapeſt 1878) „Amor Dei" 388. „Meiſter Joachim Pauſewang" 388.
Kompert, Leopold (Münchengrätz in Böhmen 1822—86) 85. 380.
Königsbrun-Schaup, Franz (Cilli 1857 bis 1916) 359.
Körner, Chriſtian Gottfried (Leipzig 1756 bis 1831) 60.
Kornfeld, Paul (Prag 1889) 308. 442. 454 ff. 459. 464. 469. 486. „Himmel und Hölle" 455 f. 459. „Verführung" 442. 454 ff. 464. 486.
Korrodi, Eduard (Zürich 1885) 361 f. „Schweizeriſche Literaturbriefe" 361.
Kotzebue 67. 163. 189. 420. 422. 465.
Kraus, Karl (Gitſchin 1874) 260. 295. 345. 359. 451. „Die Fackel" 260. 359.
Kretzer, Max (Poſen 1854) 324 ff. „Die Betrogenen" 325 f. „Geſicht Chriſti" 326. „Meiſter Timpe" 326.
Kreutz, Rudolf Jeremias „Die große Phraſe" 393.
Kröger, Timm (Haale 1844—1918) 352 bis 355. 363.
Krüger, Hermann Anders (Dorpat 1871) „Gottfried Kämpfer" 375. „Kaſpar Krumbholtz" 375.
Kryſinska, Marie 31.
Küchler, Kurt (Eſſen 1883) „Steuermann Holk" 377.

Küchler, Walther 263.
Kuh, Emil (Wien 1828—76) 171.
Kuh, Moſes Ephraim 85.
Kürnberger, Ferdinand (Wien 1823—79) 72. 178 f. „Literariſche Herzensſachen“ 178. „Siegelringe“ 178.
Kurz, Hermann (Reutlingen 1813—73) 149 f. 178. 370. 386. 390. „Schillers Heimatjahre“ 149. 386. 390. „Sonnenwirt“ 149 f.
Kurz, Iſolde (Stuttgart 1853) 305. 369 f. „Florentiner Novellen“ 370. „Italieniſche Erzählungen“ 370.
Kyſer, Hans (Graudenz 1882) 397. 442. 453. „Das Aprikoſenbäumchen“ 397. „Charlotte Stieglitz“ 442. „Erziehung zur Liebe“ 453. „Meduſa“ 442.

Laas, Ernſt (Fürſtenwalde a. d. Spree 1837—85) 214 f.
Lachmann, Karl (Braunſchweig 1793 bis 1851) 149.
Lagerlöf, Selma (Märbacka, Wärmland 1858) 257. 417. „Herrn Arnes Schatz“ 417.
Lamartine, Alphons de (Mâcon 1790 bis 1869) 143.
Lamennais, Robert de (St. Malo 1782 bis 1854) 47.
Lamprecht, Karl (Jeſſen bei Wittenberg 1856—1915) 4. 242.
Land, Hans (Berlin 1861) 332.
Landauer, Guſtav (Karlsruhe 1870—1919) 264.
Langbehn Julius (Hadersleben 1851 bis 1907) „Rembrandt als Erzieher“ 203.
Lasker-Schüler, Elſe (Elberfeld 1876) 296. 309. 311 ff. 316. 403.
Laſſalle, Ferdinand (Breslau 1825—64) 104.
Latzko, Andreas (Budapeſt 1876) „Menſchen im Krieg“ 392 f.
Laube, Heinrich (Sprottau 1806—84) 42. 50. 52—55. 68 f. 85. 150. 189. 433. „Der deutſche Krieg“ 150. „Das junge Europa“ 52 ff. 85. „Die Karlsſchüler“ 68. „Reiſenovellen“ 53.
Lauckner, Rolf „Chriſta die Tante“ 478. „Der Sturz des Apoſtels Paulus“ 478.
Leconte de Lisle, Charles-Marie (Inſel Réunion 1818—94) 143.
Leibniz 213. 271.
Lemm, Alfred „Mord“ 397.
Lenau, Nikolaus (Czatád, Ungarn 1802 bis 1850) 71 ff. 75. 79. 90 f. 106. 145. 296 f. 322. „Albigenſer“ 72 f. „Fauſt“ 322. „Savonarola“ 73.
Lenz, Jakob Michael Reinhold 60. 65 f. 437 f. 440. 479.
Leonhard, Rudolf (Liſſa 1889) 311 f. 323. 398. „Beate und der große Pan“ 398.
Leopardi, Giacomo (Recanati 1798 bis 1846) 106.
Lerſch, Heinrich (München-Gladbach 1889) 306.
Leſſing, Gotthold Ephraim 2—7. 12. 49. 68. 87. 163. 436. 470.
Leuthold, Heinrich (Wetzikon, Kt. Zürich 1827—79) 107. 145 f. 317.
Lewald, Fanny (Königsberg 1811—89) 380.
Lichtenſtein, Alfred (Berlin 1889—1914) 311. 317. 403. „Geſchichten“ 403.
Lie, Jonas (Drammen 1833—1908) 347.
Liebig, Juſtus (Darmſtadt 1803—73) 142.
Liebknecht, Karl († 1919) 311.
Lienert, Meinrad (Einſiedeln 1865) 360.
Lienhard, Friedrich (Rothbach, Elſaß 1865) 253 f. 256. 410. 431. 437. „Literaturjugend von heute“ 254. „Die Vorherrſchaft Berlins“ 253 f.
Liliencron, Detlev von (Kiel 1844—1909) 142 f. 273—280. 304. 320. 322. 344. 363. „Gedichte“ 274. „Kampf und Spiele“ 274. „Kämpfe und Ziele“ 274. „Kriegsnovellen“ 275. 344. „Poggfred“ 276. 320.
Lilienfein, Heinrich (Stuttgart 1879) 426.
Lindau, Paul (Magdeburg 1839—1919) 324 f. „Berlin“ 325. „Herr und Frau Bewer“ 325.
Linde, Otto zur (Eſſen 1873) 291 ff. 304.
Lingg, Hermann (Lindau 1820—1905) 143 f.
Liſſauer, Ernſt (Berlin 1882) 304 f.
Löffler, Paul Rudolf „Gerd Kaſpar der Wandersmann“ 394.
Lohenſtein 429.
Löns, Hermann (Kulm, Weſtpreußen 1866 bis 1914) 355 f. 378 f. 386. „Der Wehrwolf“ 386. „Das zweite Geſicht“ 379.
Lorenz, Ottokar (Iglau 1832) und Wilhelm Scherer „Geſchichte des Elſaſſes“ 179.
Lorm, Hieronymus (Nikolsburg, Mähren 1821—1902) 107.
Lothar, Rudolf (Budapeſt 1865) 432.
Loti, Pierre (Rochefort 1850) 389.
Lotz, Ernſt Wilhelm (Kulm a. d. W. 1890 bis 1914) 311.
Lublinſki, Samuel (Johannisburg, Oſtpreußen 1868—1911) 252 f. 434 ff. „Der Ausgang der Moderne“ 252. „Die

Bilanz der Moderne" 252. „Günther und Brunhild" 435.
Ludwig, Emil (Breslau 1881) 432. 453. „Die Borgia" 432. „Friedrich, Kronprinz von Preußen" 453. „Der Papst und die Abenteurer" 432.
Ludwig, Max (Dresden 1873) „Der Kaiser" 385. „Das Reich" 390. „Die Sieger" 390. „Der Statthalter" 394.
Ludwig, Otto (Eisfeld 1813—65) 121. 126 ff. (Romane). 132 f. 135. 152. 154. 160. 165—168 (Dramen). 172—175. 179. 195 f. 230. 245. 256. 341 f. 350. 352. 420 f. 433. 471. „Der Erbförster" 166 f. 174. „Das Fräulein von Scuderi" 166 f. „Die Heiteretei" 126. 166. „Die Makkabäer" 158. 166 f. 341. 420. „Die Pfarrose" 166. „Zwischen Himmel und Erde" 126 f. 160. 166. 341 f. 350.
Ludwig I., König von Bayern (1786 bis 1868) 141.
Ludwig XIV. 18.
Ludwig Philipp, König von Frankreich (1773—1850) 56.
Lukian von Samosata 403.
Lux, Joseph August (Wien 1871) 307. 357.
Luxemburg, Rosa († 1919) 311.

Mach, Ernst (Turas, Mähren 1838—1916) 103. 235—238. 247. 267 f. 271. „Beiträge zur Analyse der Empfindungen" 235 f.
Macpherson, James 32. 281.
Maeterlinck, Maurice (Gent 1862) 245 f. 352. 429. 432. 451. „Monna Vanna" 432.
Maistre, Xavier de 403.
Malherbe, François 19.
Malß, Karl (Frankfurt a. M. 1792 bis 1848) 66.
Manet, Eduard (Paris 1832—83) 226. 231.
Mann, Heinrich (Lübeck 1871) 141. 263 f. 331. 339. 379. 381. 383 f. 391. 394 f. „Die Armen" 383 f. 391. „Die Bösen" 339. „Die Herzogin von Assy" 379. 383. 395. „Die Jagd nach Liebe" 331. „Madame Legros" 384. „Schlaraffenland" 331. „Der Untertan" 263 f. 384. 394. „Zwischen den Rassen" 381.
Mann, Thomas (Lübeck 1875) 205. 266 f. 321. 338 f. 346 ff. 351. 356 f. 368. 371 f. 375. 380 f. 383. „Betrachtungen eines Unpolitischen" 266 f. 347. „Die Buddenbrooks" 338 f. 346. ff. 356 f. 368. 371 f. 375. 380 f. „Gesang vom Kindchen" 321. „Königliche Hoheit" 347 f.
Manzoni, Alexander (Mailand 1785 bis 1873) 96.
Marées, Hans von (Elberfeld 1837—87) 249.
Marivaux 243.
Marlitt, E. (Arnstadt 1825—87) 151.
Marriot, Emil (Wien 1855) 176.
Martens, Kurt (Leipzig 1870) 352. 374. 382. 390. „Der Alp von Zerled" 382. „Deutschland marschiert" 390. „Pia" 382. „Roman aus der Décadence" 352.
Marty, Anton (Schwyz 1847—1914) 272.
Marx, Karl (Trier 1818—83) 104. 171. 198. „Das Kapital" 104. M. und Friedrich Engels „Manifest" 104.
Matthias, Leo 446.
Maupassant, Guy de (Miromesnil, Normandie 1850—93) 329. 332. 363.
Mauthner, Fritz (Horsitz, Böhmen 1849) 325.
Maximilian I., Kaiser 73.
Maximilian II., König von Bayern (1811 bis 1864) 141.
Mayreder, Rosa (Wien 1858) 296.
Meidner, Ludwig 500.
Meier-Graefe, Julius (Resitza 1867) 331.
Meinecke, Friedrich (Salzwedel 1862) 38.
Meinhold, Wilhelm (Netzelkow, Usedom 1797—1851) „Bernsteinhexe" 140. 149.
Meißner, Alfred (Teplitz 1822—85) 90.
Mendelssohn, Moses 85. 112.
Menzel, Wolfgang (Waldenburg, Schlesien 1798—1873) 40. 44. 52. „Deutsche Literatur" 40.
Metternich, Klemens Lothar Wenzel Fürst (Koblenz 1773—1859) 73. 86.
Meyer, Konrad Ferdinand (Zürich 1825 bis 1898) 144. 183—188. 190. 193. 207 f. 276. 324. 359 f. 370 f. 385 f. 397. „Die Hochzeit des Mönchs" 186. „Huttens letzte Tage" 184. „Jürg Jenatsch" 168. 193. 359. „Die Versuchung des Pescara" 186. 359.
Meyer, Theodor A. (Stuttgart 1859) „Das Stilgesetz der Poesie" 250 f.
Meyerbeer, Giacomo (Berlin 1791—1864) 155. 163.
Meyer-Förster, Wilhelm (Hannover 1862) „Alt-Heidelberg" 375. 425.
Meyr, Melchior (Ehringen bei Nördlingen 1810—71) „Erzählungen aus dem Ries" 126.

Meyrink, Gustav (Wien 1868) 359. 363. 385. 395. „Der Golem“ 359. 385. 395. „Das grüne Gesicht“ 395.
Michel, Robert (Chaberic 1876) „Briefe eines Hauptmanns an seinen Sohn“ 307. „Die Häuser an der Dzamija“ 359. 389.
Michelangelo 72. 185.
Miegel, Agnes (Königsberg 1879) 322.
Mill, John Stuart (London 1806—73) 103.
Millöcker, Karl (Wien 1842—99) 174.
Moleschott, Jakob (Herzogenbusch 1822 bis 1893) „Kreislauf des Lebens“ 102.
Molière 68. 89. 416.
Molo, Walter von (Sternberg, Mähren 1880) 386 f. „Fridericus“ 386. „Luise“ 386. Schillerroman 386.
Moltke 169.
Mombert, Alfred (Karlsruhe 1872) 206. 292 ff. „Der Glühende“ 292 f. „Der Held der Erde“ 293. „Tag und Nacht“ 292.
Monbart, Helene von s. Kahlenberg, Hans von.
Morgenstern, Christian (München 1871 bis 1914) 206. 295.
Mörike, Eduard (Ludwigsburg 1804—75) 80 ff. 138 f. 145. 289. 370. „Idylle vom Bodensee“ 81 f. „Maler Nolten“ 81 f. „Mozart auf der Reise nach Prag“ 81. „Der alte Turmhahn“ 81.
Müller, Hans (Brünn 1882) 433 f. „Könige“ 433.
Müller, Maler (Friedrich) 82.
Müller, Robert 307.
Müller, Wilhelm 73.
Müller-Guttenbrunn, Adam (Guttenbrunn, Banat 1852) 356 f.
Müllner, Adolf 166.
Multatuli (E. D. Dekker, Amsterdam 1820 bis 1887) 371.
Münchhausen, Börries Freiherr von (Hildesheim 1874) 322 f. „Die Standarte“ 323.
Mundt, Theodor (Potsdam 1808—61) 51 f. 54. „Madonna“ 52.
Munk, Georg „Irregang“ 367. „Die unechten Kinder Adams“ 367.
Murger, Henri (Paris 1822—61) „Scènes de la vie de Bohême“ 331.
Musil, Robert (Klagenfurt 1880) 372.
Musset, Alfred de (Paris 1810—57) 47. 143.
Napoleon I. 18. 23. 37. 39. 45. 73. 159. 188. 219. 357.
Napoleon III. 169. 181.
Nerval, Gérard de (Paris 1808—55) 31.
Nestroy, Johann Nepomuk (Wien 1802 bis 1862) 89 f. 174. 427. „Lumpazivagabundus“ 89.
Nicolai, Friedrich 116. 118.
Niebergall, Ernst Elias (Darmstadt 1815 bis 1843) „Datterich“ 66.
Niese, Charlotte (Burg a. F. 1854) 355. 366.
Nietzsche, Friedrich (Naumburg 1844 bis 1900) 30. 49 f. 70. 140. 155. 170 f. 184 f. 195. 199—209. 213. 215. 248. 263. 274. 278. 291. 295. 319. 321. 328. 365. 368. 370. 421. 430. 484. 487. „Also sprach Zarathustra“ 201. 208. 319. 321. „Die Geburt der Tragödie“ 204. „Unzeitgemäße Betrachtungen“ 170.
Novalis (Hardenberg, Friedrich von) 14. 40. 43. 59. 106. 146 f. 155 ff. 245. 309. 318. 400.
Nowack, Karl Franz (Wien 1882) 307.

Oestéren, Friedrich Werner van (Berlin 1874) „Christus, nicht Jesus“ 375.
Offenbach, Jacques (Köln 1819—80) 169. 174. 469.
Oehlenschläger, Adam (Vesterbro, Dänemark 1779—1850) 152.
Ohorn, Anton (Theresienstadt 1846) 425.
Ompteda, Georg Freiherr von (Hannover 1863) 345 f. 348. 351. 355 f. 363. 374 f. 381. „Cäcilie von Sarryn“ 356. 381. „Eysen“ 345 f. 348. 381. „Sylvester von Geyer“ 348. 356. 363.
Opitz, Martin 2.
Ossian 32. 281. 321. 483.
Otten, Karl 311.
Otway, Thomas 429.

Pannwitz, Rudolf (Crossen 1881) 206. 219. 222. 266. 335. „Krisis der europäischen Kultur“ 219.
Paquet, Alfons (Wiesbaden 1881) „Erzählungen an Bord“ 349.
Paulsen, Rudolf (Berlin 1883) 292.
Perikles 150.
Pestalozzi, Johann Heinrich 82 f. 132. „Lienhard und Gertrud“ 83.
Petrarka 2. 144.
Petzold, Alfons (Wien 1882) 297.
Pfemfert, Franz (Lötzen in Ostpreußen 1877) „Aktionsbuch“ 265.

Pilotz, Karl von (München 1826—86) 141. 146.
Pindar 134. 281.
Pinthus, Kurt „Menschheitsdämmerung" 309 ff.
Platen, August Graf 44 f. 71. 73. 76. 143. 275.
Platon 199. 248. 271.
Plotin 220. 269.
Pocci, Franz Graf (München 1807—76) 86.
Poeck, Wilhelm (Moisburg 1866) 355.
Polenz, Wilhelm von (Schloß Ober-Cunewalde, sächs. Oberlausitz 1861—1903) 330. 355. „Der Büttnerbauer" 355. „Der Grabenhäger" 355. „Der Pfarrer von Breitendorf" 355. „Wurzellocker" 330.
Ponten, Joseph (Aachen 1883) „Der Babylonische Turm" 376.
Poppenberg, Felix (Berlin 1869—1915) 240.
Postl, Karl s. Sealsfield, Charles.
Prechtl, Robert „Alkestis" 463.
Protagoras 214 f.
Prutz, Robert (Stettin 1816—72) 74. 76. 105. 124. „Das Engelchen" 76.
Przybyszewski, Stanislaw (Lojewo, Kreis Inowrazlaw 1868) 331.
Pückler-Muskau, Hermann Ludwig Heinrich Fürst (Muskau 1785—1871) 55. 60. 74. 78. „Briefe eines Verstorbenen" 55. 74.
Pulver, Max (Bern 1889) 317 f. 320 ff. (Versepik). 461—464. 469. 484. „Alexander der Große" 461 ff. „Auffahrt" 318. „Igernes Schuld" 462 f. „Merlin" 320 f. „Robert der Teufel" 462 f. „Selbstbegegnung" 318.

Raabe, Wilhelm (Eschershausen 1831 bis 1910) 107. 120—123. 126. 128. 138. 256. 308. 363. „Abu Telfan" 120. 123. „Die Chronik der Sperlingsgasse" 123. „Fabian und Sebastian" 122. „Holunderblüte" 308. „Der Hungerpastor" 123. „Der Schüdderump" 123. „Stopfkuchen" 121.
Rabelais, François 19 f.
Racine 19. 243.
Raffael 5.
Raimund, Ferdinand (Wien 1790—1836) 89.
Ranke, Leopold von (Wiehe in Thüringen 1795—1886) 38.
Rathenau, Walther (1867) 104. 218 bis 223. 261. 335. 353. „Von kommenden Dingen" 218. „Zur Kritik der Zeit" 218. „Zur Mechanik des Geistes" 218.
Raumer, Friedrich von „Geschichte der Hohenstaufen" 64.
Raupach, Ernst (Straupitz 1784—1852) 67. 189.
Redwitz, Oskar von (Lichtenau bei Ansbach 1823—91) „Amaranth" 147. „Hermann Stark" 375.
Rehfisch, Hans J. „Heimkehr" 459 f. 487. 496. „Paradies" 496.
Reimann, Hans „Tyll" 401.
Reinhardt, Max (Baden bei Wien 1873) 409 f. 431. 472.
Rembrandt 5. 234. 246.
Renan, Ernst (Tréguier 1823—92) 243.
Reuter, Fritz (Stavenhagen 1810—74) 120. 124 ff. 128. 138. 164. 256. 347. 354. 360. 363. „Ut mine Festungstid" 125. „Kein Hüsung" 124. 164. „Läuschen un Rimels" 124. „Ut mine Stromtid" 125 f.
Reuter, Gabriele (Alexandria 1859) 366 f. „Aus guter Familie" 367. „Die Jugend eines Idealisten" 367.
Rheiner, Walter 316 f. 398. „Kokain" 398.
Rheinhardt, E. A. 317.
Richelieu 100.
Richter s. Jean Paul.
Rickert, Heinrich (Danzig 1863) „Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung" 103.
Riehl, Wilhelm Heinrich (Biebrich a. Rh. 1823—97) 115 f. 118. 122. 142. 150. „Kulturgeschichtliche Novellen" 150. „Naturgeschichte des deutschen Volks" 115.
Rilke, Rainer Maria (Prag 1875) 265. 296—302. 308. 322. 359. 372. 388. „Cornet Christoph Rilke" 297. „Neue Gedichte II" 298. „Malte Laurids Brigge" 372. 388.
Rimbaud, Arthur (Charleville 1854—91) 31 f. 289. 302 f. 307.
Robert, Ludwig (Berlin 1778—1832) „Macht der Verhältnisse" 163.
Rodenberg, Julius (Rodenberg 1831 bis 1914) 380 f.
Rodin, Auguste 297 ff.
Rolland, Romain (Clamecy 1866) 261 ff. „Jean Christophe" 262 f.
Ronsard 2. 19.
Roquette, Otto (Krotoschin, Posen 1824 bis 1896) „Waldmeisters Brautfahrt" 147.

Rosegger, Peter (Alpl, Steiermark 1843 bis 1918) 175 f. 354. 356. 360.
Rosenow, Emil (Köln 1871—1904) „Kater Lampe" 416. „Die im Schatten leben" 417.
Rosmer, Ernst (Wien 1866) 418 f. 432. „Königskinder" 418 f.
Rostand, Edmond (Marseille 1864—1918) „Chantecler" 326 f.
Röttger, Karl (Lübbecke 1877) 292.
Rousseau, Jean-Jacques 42. 82 f. 132. 198 ff. 208. 220 f. 420. 442. 449.
Rubens 5 f. 302.
Rubiner, Ludwig (1882—1920) 311 f.
Rückert, Friedrich (Schweinfurt 1788 bis 1866) „Weisheit des Brahmanen" 75.
Ruederer, Josef (München 1861—1915) „Die Fahnenweihe" 426.

Saager, Adolf (Menziken, Schweiz 1879) „Unser Feind der Krieg" 392.
Saar, Ferdinand von (Wien 1833 bis 1906) 177. 193. 253. 296. 345. 356. „Wiener Elegien" 177.
Sachs, Hans 81. 134.
Sainte-Beuve, Charles Augustin (Boulogne-sur mer 1804—1869) 243.
Saint-Simon, Claude Henri Graf von (Paris 1760—1825) 48. 50.
Sallet, Friedrich von (Neiße 1812—43) 75.
Salten, Felix (Budapest 1869) „Herr Wenzel auf Rehberg" 386. 396.
Salus, Hugo (Böhmisch-Leipa 1866) 308.
Sand, George (Paris 1804—76) 47. 51 f. 55. 110. „Lelia" 51 f.
Saphir, Moritz (Lovas-Bereny 1775 bis 1858) 44.
Sardou, Victorien (Paris 1831—1908) 448.
Sauer, Hedda (Prag 1875) 308.
Schack, Adolf Friedrich Graf von (Schwerin 1815—94) 143.
Schaeffer, Albrecht (Elbing 1885) 289. 306. 379. 384. 400. „Elli" 379. „Josef Montfort" 384. 400. „Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte" 306.
Schäfer, Wilhelm (Ottrau 1868) 340. 355. 387. 426. „Karl Stauffers Lebensgang" 387. „Der Lebensgang eines Menschenfreundes" 387.
Schaffner, Jakob (Basel 1875) 361 f. „Konrad Pilater" 361.
Scheerbart, Paul (Danzig 1863—1915, 294 f. 331. 376 f. „Münchhausen und Clarissa" 376 f.
Schefer, Leopold (Muskau 1784—1862) 75.
Scheffel, Joseph Viktor von (Karlsruhe 1826—86) 79. 107. 147 ff. 181 f. 294. „Frau Aventiure" 148. „Ekkehard" 147 ff. „Gaudeamus" 147 f. 294. „Trompeter von Säkkingen" 147 f.
Scheler, Max (München 1875) 271.
Schelling 318.
Schenzinger, Karl „Berggang" 483.
Scherenberg, Christian Friedrich (Stettin 1798—1881) „Hohenfriedberg" 188.
Scherer, Wilhelm (Schönborn, Niederösterreich 1841—86) 5. 10. 124. 153. 178 f. 214. „Geschichte der deutschen Literatur" 179. „Vorträge und Aufsätze" 178. 214. S. und Ottokar Lorenz „Geschichte des Elsasses" 179.
Schickele, René (Oberehnheim, Elsaß 1883) 311. 390. 403. 491 ff. „Benkal, der Frauentröster" 390. 403. „Hans im Schnakenloch" 491 f.
Schiller 8. 11—14, 16 f. (Inneres Erlebnis und Form). 22—25. 31. 49. 57. 61. 64. 67. 74. 79. 107. 127. 132. 144. 149 f. 161. 163. 165 f. 189. 192. 201 f. 204. 341. 387. 409. 411. 418. 435. 445. 452. 462. 470. 495.
Schlaf, Johannes (Querfurt 1862) 232 f 239 f. 282. 285 f. 288. 326. 336 f. 351. 374. 411—415. 461. „In Dingsda" 285. „Das Dritte Reich" 374. „Frühling" 239. 285. „Meister Oelze" 411. 413 f. S. und Arno Holz „Die Familie Selicke" 411—414. „Papa Hamlet" 232. 337. 351. 411. 414.
Schlaikjer, Erich (Apenrade 1867) 426.
Schlegel, Friedrich 40. 42. 49. 52. 59. 204. 446. „Lucinde" 42. 52. 446.
Schlegel, Wilhelm 14. 40. 43. 47. 49. 59. 255. 446.
Schleiermacher 40 ff. 59. 222. 269. 446.
Schmidkunz, Walther (Wien 1863) 307.
Schmidt, Erich K. „Tänzerin" 379. 407.
Schmidt, Julian (Marienwerder 1818 bis 1886) 214.
Schmidtbonn, Wilhelm (Bonn 1876) „Der Graf von Gleichen" 437.
Schmitz, Oskar A. H. (Homburg v. d. H. 1873) 372.
Schnabel, Heinrich (1896—1916) 463 f. 484. „Die Wiederkehr" 463 f.

Schneckenburger, Max (Thalheim, Württemberg 1819—49) „Wacht am Rhein" 74.
Schnitzler, Arthur (Wien 1862) 193. 332 f., 335, 339 (Roman). 351. 356 bis 359. 365. 379 f. 383. 427 ff. (Drama). 431. 444. 456. 459. „Der grüne Kakadu" 427. „Leutnant Gustl" 339. 351. „Medardus" 427. „Professor Bernhardi" 427. „Der Ruf des Lebens" 427. „Der Schleier der Beatrice" 427. 431. „Sterben" 333. „Der Weg ins Freie" 333. 335. 380. „Zwischenspiel" 427 f. 456. 459.
Scholz, Wilhelm von (Berlin 1874) 434. 436. „Gedanken zum Drama" 436. „Der Jude von Konstanz" 436. „Meroe" 436.
Schönberg, Erich „Unser Soldat und sein Lied" 306.
Schönherr, Karl (Axams, Tirol 1867) 426. 466—469. 489. „Erde" 426. „Glaube und Heimat" 466. „Volk in Not" 489. „Weibsteufel" 466.
Schopenhauer, Arthur (Danzig 1788 bis 1860) 106 ff. 155 f. 182. 199 ff. 205. 223. 321. 347. „Die Welt als Wille und Vorstellung" 106.
Schreyer, Lothar (Blasewitz bei Dresden 1886) „Jungfrau" 482. „Meer Sehnte Mann" 482.
Schröder, Friedrich Ludwig 12.
Schröder, Rudolf Alexander (Bremen 1878) „Deutsche Oden" 305.
Schubin, Ossip (Prag 1854) 176.
Schurig, Arthur (Dresden 1870) 423.
Schwob, Marcel (Chavilec bei Paris 1867—1905) 252.
Scott, Walter 90 f. 94—98. 149. 181. 187. 349. 370.
Scribe (Paris 1791—1861) 67 f.
Sealsfield, Charles (Karl Postl, Poppitz bei Znaim 1793—1864) 90—94. 97. 105. 151. 341. „Morton oder die große Tour" 92. „Tokeah" 91.
Sebrecht, Friedrich (Leipzig 1888) 431. 460. „David" 460.
Seeger, Johann Georg (Schweinfurt 1867) „Kilian Kötzler" 356.
Seidel, Ina (1885) 306.
Seligmann, Adalbert Franz (Wien 1862) 233 f.
Sezau, Richard (Karlsruhe 1882) „Ewiger Durst" 379.
Shakespeare 6 f. 12 f. 16. 61. 64. 66. 82. 88. 126 f. 131 ff. 157. 165. 269. 409. 417. 439 ff. 445. 470 f. 477.
Shaw, Bernhard (Dublin 1856) 258. 410. 428. 447 f. 452.
Shelley 144.
Siegfried, Walther (Zofingen 1858) 329 f. 360. 376. „Tino Moralt" 329. „Um der Heimat willen" 376.
Simmel, Georg (Berlin 1858—1918) 3. 5. 215. 217. „Einleitung in die Moralwissenschaft" 215.
Simrock, Karl (Bonn 1802—76) 78.
Sinclair, Emil „Demian" s. Hesse, Hermann.
Söhle, Karl (Ulzen 1861) 355.
Sohnrey, Heinrich (Jühnde 1859) 426.
Sophokles 12. 409 f. 429. 435. 488.
Sorge, Reinhard (1892—1916) 431 457. 459 ff. 471—475. 477. 479. 486 f. „Der Bettler" 457. 471—475. 477. 479. 486 f. „König David" 460 f.
Spencer, Herbert (Derby 1820—1903) 103. 201. 228.
Spengler, Oswald „Untergang des Abendlandes" 220.
Speyer, Wilhelm (Berlin 1887) 382. 384. 465. 475. „Das fürstliche Haus Herfurth" 382. 384. „Der Revolutionär" 465.
Spielhagen, Friedrich (Magdeburg 1829 bis 1911) 69. 104. 111—116. 120. 122. 128 f. 140. 192 f. 196. 325. 336. 349. 355. 371. 382. „Faustulus" 140. „Problematische Naturen" 112. 115.
Spieß, Christian G. 110.
Spindler, Karl (Breslau 1796—1855) 94.
Spinoza, Baruch 200.
Spitteler, Karl (Liestal 1845) 185. 319—322. 362. „Imago" 362. „Olympischer Frühling" 319 ff. „Prometheus und Epimetheus" 321.
Stadler, Ernst (Colmar 1883—1914) 311. 315.
Staël, Madame de 47. 243.
Stahl, Friedrich Julius (München 1802 bis 1861) 105.
Stavenhagen, Fritz (Hamburg 1876 bis 1906) 426.
Steffen, Albert (Murgenthal 1884) 361 f.
Stegemann, Hermann (Coblenz 1870) 355.
Stehr, Hermann (Habelschwerdt, Schlesien 1864) 353 f. 356. „Der Graveur" 353. „Der Heiligenhof" 353 f.
Steiger, Edgar (Egelshofen, Kt. Thurgau 1858—1919) „Der Kampf um die neue Dichtung" 197.

Stein, Ludwig (Benye 1859) „An der Wende des Jahrhunderts“ 216.
Stelzhamer, Franz (Großpiesenham bei Ried, Oberösterreich 1802—74) 85 f.
Stern, William (Berlin 1871) „Vorgedanken zur Weltanschauung“ 217 f.
Sternberg, Leo (Limburg a. d. Lahn 1876) 323.
Sterne, Laurence 57 f. 363. 403. „A sentimental journey through France and Italy“ 57. „Tristram Shandy“ 57.
Sternheim, Karl (1881) 339 f. 391 f. 401. 403—407. 465 f. „Bürger Schippel“ 466. „Busekow“ 403. „Schuhlin“ 405.
Stieglitz, Charlotte 51.
Stieglitz, Heinrich 51.
Stieler, Karl (München 1842—85) „Weil's mi freut“ 124.
Stifter, Adalbert (Oberplan, Böhmen 1806—68) 92 f. 97 f. 123. 240. 286. 335 f. „Bunte Steine“ 93. „Der Nachsommer“ 93. „Der Waldgänger“ 240.
Stilgebauer, Edward (Frankfurt a. M. 1868) „Götz Krafft“ 375. „Inferno“ 392.
Stirner, Max (Bayreuth 1806—56) 105. 199 f. „Der Einzige und sein Eigentum“ 105. 200.
Stoessl, Otto (Wien 1875) 193. 359. 373. „Morgenrot“ 373.
Storm, Theodor (Husum 1817—88) 81. 131. 136—140. 144. 257. 278. 354. 363. „Immensee“ 136. „Der Schimmelreiter“ 138.
Stoskopf, Gustav (Brumath 1869) 426.
Strachwitz, Moritz Karl Wilhelm Graf von (Peterwitz, Schlesien 1822—47) 78. 276. 322. „Lieder eines Erwachenden“ 78.
Stramm, August (Münster, Westfalen 1874—1915) 311. 314 f. 481 f. „Geschehen“ 481. „Sancta Susanna“ 481.
Strauß, David Friedrich (Ludwigsburg 1808—74) 51. 74. 106. 170 f. „Der alte und der neue Glaube“ 170 f. „Leben Jesu“ 51.
Strauß, Emil (Pforzheim 1866) 355. 371. „Freund Hein“ 371.
Strauß, Johann (Wien 1825—99) 174.
Strauß, Richard (München 1864) 430.
Strindberg, August (Stockholm 1849 bis 1912) 31. 258. 361. 378. 410. 447 bis 452. 458 f. 464 ff. 473. 475 f. 478. 484. „Advent“ 450. „Gespenstersonate“ 450. „Jahresfestspiele“ 458. 484. „Nach Damaskus“ 449 f. 452. 458. 484. „Ostern“ 452. „Traumspiel“ 450 f.
Stucken, Eduard (Moskau 1865) 423. 431. 435. „Die weißen Götter“ 423.
Sudermann, Hermann (Matziken, Ostpreußen 1857) 174. 207. 345. 355. 370 f. 374. 382. 418 ff. 424. 458. 466 f. „Die Ehre“ 419 f. „Es lebe das Leben“ 419. „Das Ewig-Männliche“ 458. „Frau Sorge“ 345. 370 f. 374. „Fritzchen“ 419. 424. „Glück im Winkel“ 419 f. „Heimat“ 419. „Johannes“ 420. „Die drei Reiherfedern“ 419 f. „Sodoms Ende“ 419. „Verrohung der Theaterkritik“ 419.
Sue, Eugen (Paris 1804—59) 110. 113. 116. 118. 164. 180. 399.
Sully-Prud'homme, René François Armand (Paris 1839—1907) 243.
Suppé, Franz von (Spalato 1820—95) 174.
Suttner, Bertha von (Prag 1843 bis 1914) „Die Waffen nieder!“ 366.
Sybel, Heinrich von (Düsseldorf 1817 bis 1895) 142.

Tacitus 406 f.
Tavel, Rudolf von (Bern 1866) 360 f.
Thoma, Ludwig (Oberammergau 1867) 373. 426. „Lausbubengeschichten“ 373.
Thümmel, Moritz August von 332.
Tieck, Ludwig 14. 40. 43. 53. 61. 65 f. 70. 77. 81. 94 ff. 107. 111. 120. 137. 148. 152 f. 157. 184. 230. 281. 402. 425. 462. „Der Aufruhr in den Cevennen“ 95. „Der gestiefelte Kater“ 425. „Der griechische Kaiser“ 95. „Der Hexensabbat“ 95. „Der junge Tischlermeister“ 53. 120. „Phantasus“ 402. „Vittoria Accorombona“ 94 ff. „William Lovell“ 70.
Tizian 135.
Toller, Ernst 264. 477. 487. 495. „Die Wandlung“ 477. 487. 495.
Tolstoi, Leo Nikolajewitsch Graf (Jasnaja Poljana 1828—1910) 196 ff. 243 f. 304. 329. 344. 349 f. 363. 412. „Anna Karenina“ 243. „Krieg und Friede“ 243. 344. „Die Macht der Finsternis“ 412.
Tovote, Heinz (Hannover 1864) 329.
Trakl, Georg (Salzburg 1887—1914) 294. 309. 311. 313.
Tromlitz, August von (Tromlitz 1773 bis 1839) 94.

Uhde, Fritz von (Wolkenburg, Sachsen 1848—1911) 326.
Uhland, Ludwig 14. 73. 80. 164. 433.
Ungern-Sternberg, Alexander von (Noistfer bei Reval 1806—68) 69. 76. 105. „Paul" 76. „Die Zerrissenen" 69.
Unruh, Fritz von (Koblenz 1885) 265. 393 f. 485. 490 f. 493 ff. 497. „Ein Geschlecht" 393 f. 491. 493 f. 497. „Vor der Entscheidung" 494 f. „Louis Ferdinand Prinz von Preußen" 490. „Offiziere" 490. „Opfergang" 393 f. 495. „Platz" 497.
Usteri, Martin 140.

Varnhagen von Ense, Karl August (Düsseldorf 1785—1858) 41. 59.
Varnhagen, Rahel (Berlin 1771—1833) 41. 48. 51. 59. 108. 163. „Rahel, ein Buch des Andenkens" 41.
Velde, Franz van der (Breslau 1779 bis 1824) 94.
Verhaeren, Emil (St. Amand bei Antwerpen 1855—1916) 31 f. 300—303.
Verlaine, Paul (Metz 1844—96) 31. 290. 302.
Verne, Jules (Nantes 1828—1905) 376 f.
Verrocchio, Andrea del 185.
Vershofen, Wilhelm (Bonn 1878) „Fenriswolf" 377.
Vesper, Will (Barmen 1882) „Traumgewalten" 397.
Viebig, Klara (Trier 1860) 256. 341 ff. 355. 363. 391. 426. „Das Kreuz im Venn" 343. 355. „Mütter und Söhne" 391. „Das schlafende Heer" 355. „Das Weiberdorf" 342 f.
Villinger, Hermine (Freiburg i. Br. 1849 bis 1917) 355.
Villon, François 19.
Vilmar, A. F. C. (Solz, Kurhessen 1800 bis 1868) 105.
Vischer, Friedrich Theodor (Ludwigsburg 1807—87) 106. 131. 170. 182. 251. 263. „Auch Einer" 131. 182. „Der deutsche Krieg 1870—71" 170.
Vogt, Karl (Gießen 1817—74) „Köhlerglaube und Wissenschaft" 102.
Vögtlin, Adolf (Brugg, Aargau 1861) 361.
Voigt-Diederichs, Helene (Marienhoff, Schleswig 1875) 352 ff.
Vollmoeller, Karl Gustav (Stuttgart 1878) 409. 431. „Antigone" 409. „Oreste" 409.
Voß, Johann Heinrich 42. 81 f. 86. 321.
Voß, Richard (Neugrape, Pommern 1851 bis 1918) 193.

Wackenroder 40. 107.
Wackernagel, Wilhelm (Berlin 1806—69) 74.
Wagner, Richard (Leipzig 1813—83) 5. 32. 107 f. 152—158. 165—168. 172 f. 195. 203 ff. (Verhältnis zu Nietzsche). 223. 262. 347. 431. „Der fliegende Holländer" 154. „Götterdämmerung" 205. „Lohengrin" 154. 431. „Meistersinger" 156 f. 165. „Parsifal" 108. 155. 157. 205. 431. „Ring" 157 f. 195. „Siegfried" 154 ff. 205. „Tannhäuser" 154. 431. „Tristan" 156 f. 431.
Wagner, Rudolf (Bayreuth 1805—64) 102.
Walden, Herwarth (Berlin 1876) 457. 482 f. „Die Beiden" 482.
Waldstetter, Ruth (Basel 1882) 362.
Wall, Viktor (Göding 1877) 372.
Wallpach, Arthur von (Vintl 1866) 295.
Walser, Robert 361 f. 374. „Geschwister Tanner" 374.
Walzel, Camillo s. Zell, F.
Waser-Krebs, Maria (Herzogenbuchsee 1878) „Anna Waser" 361.
Wassermann, Jakob (Fürth 1873) 263. 328. 336. 355. 379 f. 383 ff. 399 f. 487. „Alexander in Babylon" 385. „Christian Wahnschaffe" 380. 384. 399 f. 487. „Das Gänsemännchen" 263. „Die Juden von Zirndorf" 328. 385. „Kaspar Hauser" 385. „Die Kunst der Erzählung" 336. „Renate Fuchs" 379.
Weber, Friedrich Wilhelm (Alshausen, Westfalen 1813—94) „Dreizehnlinden" 182.
Weber, Karl Maria von 376.
Weber, Max Maria von (Dresden 1822 bis 1881) 376.
Wedekind, Frank (Hannover 1864—1918) 258. 372. 442—450. 452. 454. 459 f. 464. 466. 478. „Erdgeist" 443 f. „Frühlings Erwachen" 372. 443. 445. 450. 452. 478. „Hidalla" 444. „Simson" 443.
Wegner, Armin T. (Elberfeld 1886) „Das Antlitz der Städte" 303. „Der Weg ohne Heimkehr" 389.
Weigand, Wilhelm (Gissigheim 1862) 432.
Weininger, Otto (Wien 1880—1903) „Geschlecht und Charakter" 208.

Weirauch, Anna Elisabeth 367.
Weiß, Ernst „Der Kampf“ 380. „Tanja“ 465.
Werfel, Franz (Prag 1890) 272. 308 f. 311 ff. 317. 322. 488. „Troerinnen“ 488.
Werner, Zacharias 17. 62 f. 166. 491.
Whitman, Walt (West Hills, Long Island 1819—92) 281 ff. 301. 303.
Widmann, Adolf (Maichingen, Württemberg 1818—78) „Tannhäuser“ 109.
Widmann, Josef Viktor (Nennowitz, Mähren 1842—1911) 107. 321 f. 360. 432. „Der Heilige und die Tiere“ 321 f. „Die Maikäferkomödie“ 321 f. „Die Patrizierin“ 360.
Wienbarg, Ludolf (Altona 1802—72) 36 f. 52.
Wilbrandt, Adolf (Rostock 1837—1911) 189. 192 ff. „Adams Söhne“ 193. „Hermann Ilinger“ 193. „Der Meister von Palmyra“ 189. „Die Rothenburger“ 193.
Wilde, Oskar (Dublin 1856—1900) 420. 447 f. 452. „Salome“ 420. 447.
Wildenbruch, Ernst von (Beirut, Syrien 1845—1909) 188 ff. 274. 371. 433. „Haubenlerche“ 190. „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ 189. „Karolinger“ 188 f. „Kindertränen“ 371. „Meister Balzer“ 190. „Quitzows“ 189. „Sedan“ 188. „Vionville“ 188.
Wildgans, Anton (Wien 1881) 306 f. 453. 456. 459. 469. 471. 474. „Armut“ 453. 456. 474. „Dies irae“ 453. 456. 474. „Liebe“ 456. 474. „Österreichische Gedichte“ 306 f.
Wilhelm II. 262 ff. 384.
Willkomm, Ernst (Herwigsdorf bei Zittau 1810—86) 72. 76. 105. „Weiße Sklaven“ 76.
Winckelmann, Johann Joachim 2—5. 7 f. 14. 204. 430.
Windelband, Wilhelm (Potsdam 1848 bis 1915) 103.
Winterfeld, Paul von (Tynwalde 1872 bis 1905) 148.
Wittenbauer, Ferdinand (Marburg, Steiermark 1857) „Filia hospitalis“ 425. „Der Privatdozent“ 425.
Wolf, Friedrich 455. 470. 475 ff. 484. 486 f. „Das bist du“ 475 ff. „Der Unbedingte“ 455. 470. 476. 486 f.
Wolf, Hugo (Windischgraz 1860—1903) 148.
Wolfenstein, Alfred 265. 311. 315 f. 397. „Die Erhebung“ 265. „Der Lebendige“ 397.
Wolff, Julius (Quedlinburg 1834—1910) 181. 279. 327. „Der wilde Jäger“ 327.
Wolzogen, Ernst von (Breslau 1855) 332. 425. „Geschichten von lieben süßen Mädeln“ 332. „Das dritte Geschlecht“ 332. „Der Kraft-Mayr“ 332. „Lumpengesindel“ 332.
Worringer, Wilhelm (Aachen 1881) 4 ff. 19. 153. „Formprobleme der Gotik“ 4.
Wundt, Max (Leipzig 1879) 220.

Zahn, Ernst (Zürich 1867) 360. 381. „Lukas Hochstraßers Haus“ 381.
Zarek, Otto „Kaiser Karl V.“ 461. 478.
Zech, Paul (Briesen 1881) 303. 311. 313.
Zell, F. (Camillo Walzel, Magdeburg 1829—95) 174. 430. „Donna Juanita“ 430. „Fatinitza“ 430.
Zelter 443.
Zola, Emil (Paris 1840—1902) 28. 83 f. 127. 177. 180. 194. 196 f., 208, 226 bis 233 (Z. als Vorbild deutscher Eindrucksdichtung). 238. 240. 242 f. 245. 255. 258. 274 f. 282. 300 f. 324—329, 334, 340—345 (Romantechnik und Stoffe). 348—351. 363. 376. 378. 380 ff. 384. 392. 399. 414. „L'assommoir“ 231. „La bête humaine“ 345. „La débâcle“ 328. 343. „Nana“ 340. „L'œuvre“ 327. 329. 350. „Les Rougon-Macquart“ 180. 228 ff. „La terre“ 242.
Zolling, Theophil (Scafati bei Neapel 1849 bis 1901) 197. 231. 233. 325. „Reise um die Pariser Welt“ 197.
Zschokke, Heinrich (Magdeburg 1771 bis 1848) 82 f. 94. „Addrich im Moos“ 94. „Der Freihof in Aarau“ 94. „Das Goldmacherdorf“ 83.
Zuckermann, Hugo (Eger 1881—1914) 306.
Zweig, Arnold 379. 396. „Bennarône“ 396. „Die Novellen um Claudia“ 379. 396.
Zweig, Stefan (Wien 1881) 297. 431 f. 489. 491. „Jeremias“ 489. „Tersites“ 432.

Sachregiſter

„Abendzeitung", Dresdner 94.
Abſolutes 101. 216 f. 222. 224. 268.
Abſolutismus 217.
Adel 42. 53 ff. 89. 112 f. 118. 142. 163. 176. 345 f. 380 ff.
Agnoſtizismus 216.
Aktivismus, „Aktion" 260 f. 264 f.
Alexandriner 75. 281. 320. 470.
„Allgemeine Zeitung", Augsburger 46.
Altruismus 35 ff. 40 f. 48. 50. 108. 201. 214 f. 224. 278.
Amerika 24. 36. 72. 90 ff. 97. 105. 261. 281 f.
Anarchismus 105. 199.
Ancien Régime 126. 200. 220.
Antike 1—10 (Verhältnis des deutſchen Klaſſizismus zur A., Deutung durch Winckelmann). 12. 14 f. (Deutſche Romantik und A.). 18 f. 49. 76. 114. 134. 146. 150. 152. 165. 184 f. (Umwertung durch Burckhardt). 201. 204 (Apolliniſch und dionyſiſch). 214 f. 220. 223 f. (Abkehr der Ausdruckskunſt von der A.). 226. 234. 249. 252 (Sittlicher Relativismus). 270. 281. 289. 291. 319 (Antike Stoffe Spittelers). 337. 409 f. 417 f. 429—432 (Antike Stoffe neuromantiſcher Dramen). 435. 448. 465. 469. 486 ff. (Beziehung neuſter Weltanſchauung zur A.).
Arbeiterfrage 76.
L'art pour l'art 47. 143.
Askeſe 134. 469 f.
Äſthetik 7 f. 107. 140. 182. 203. 251.
Aterniſten 401.
„Athenäum" 41. 446.
Aufbau ſ. Form.
Ausdruckskunſt (Expreſſionismus) 27. 30 bis 34. 70 f. (Beziehung zum Jungen Deutſchland). 205 f. 210—213, 215 f. (Verhältnis zur Eindruckskunſt). 222 bis 225 (Verhältnis zu Goethe). 240 ff. 248—252 (Kunſtanſchauung). 258 bis 272 (Ziele. Kultur- und Weltanſchauungsfragen). 278. 280 f. 290. 292 bis 323 (Lyrik). 335. 339 f. 354. 362. 368. 372 f. 376 ff. 381. 383—408 (Romane und Novellen). 413. 422. 426. 431. 433 f. 436—497 (Drama). 498 ff.
Ausland 1 ff., 11—15, 17—25 (Verhältnis zum deutſchen Klaſſizismus und zur Romantik). 28 f., 31 ff. (Einfluß auf deutſche Form). 37 ff. (Franzöſiſche Revolution). 48—51 (Saint-Simonismus). 57 f. 90 f. 103. 107. 110 f. 116 f. 123. 126 ff. 146 (Parnaſſiens). 154 (Wagner). 190 f. 194—201 (Ausländiſche Naturaliſten). 206. 209. 216. 219 f. 222. 225—234, 242—246 (Einfluß auf deutſche Eindruckskunſt). 253. 259 bis 264 (Weltkrieg). 266. 300 bis 303 (Einfluß auf neuſte Lyrik). 324 bis 327 (Naturaliſtiſche Romane). 330. 340 (Romantechnik). 344. 347. 352. 356. 359 (in K. F. Meyers Dichtungen). 361 ff. (Anreger deutſcher Heimatkunſt). 383 f. (Romaniſches bei Heinrich Mann). 410 f. 447—452 (Neue Dramen). 469 (Claudel). 484.

Ballade 44. 66. 77 f. 134. 184. 190. 276. 322 f. 423.
Barock 3—6, 11, 15, 18 ff. (B. und deutſche Form). 31. 60. 63 ff. (Grabbe). 67. 80 f. 148. 154 (Wagner). 234 (Rembrandt). 246. 258 f., 267, 270 (B. als Weſen der Ausdruckskunſt). 280 f. 302, 308, 313 (Neuſte Lyrik). 323. 358. 361. 369. 383—389, 395, 398, 406 (Neuſte Romane). 429 ff. 434. 437. 443 f. (Wedekind). 449 f. 460 f. 464—470, 490 (Neuſte Dramen).
Bauerntum 42. 54. 79. 82—85 (Dorfdichtung). 112. 124 f. 133. 173. 175 f. 353 f. (Heimatkunſt). 356. 375. 381. 426.

Befreiungskriege 73. 97. 100. 126. 187 190. 304 f. 389 f. 489.
Berlin 24. 94. 96. 108. 140. 190 ff. (in Fontanes Dichtung). 194. 253 f. (Bedeutung für den Naturalismus). 324 ff. 331. 344. 357. 395.
Bibel, Biblische Dichtung 32. 281 f. 312. 321. 431. 460 f. (Stoffe neuer Dramen). 483. 489.
Bildende Kunst 2—8 (Antike). 21. 30. 72. 107. 146. 185. 225 f. 240. 249 ff. (Kunstanschauung des Impressionismus). 258. 297 ff. 476.
„Blätter für die Kunst" 290. 333.
Bühne 12 f. 15 ff. 29. 45. 60—69 (Verhältnis jungdeutscher Dichtung zur B.). 87. 90. 117. 140. 152, 160 f., 167 (Wagner, Hebbel, Ludwig). 173 ff. (Anzengruber). 189. 193. 195 f. (Freie B.). 207. 245. 254. 278. 409—413 (Forderungen des naturalistischen Dramas an die B.). 416, 418—421 (Hauptmann, Sudermann). 427. 430 f. 433. 438. 449. 457. 464 ff., 470—486 (Forderungen des Ausdrucksdramas an die Bühnentechnik).
Bühne, Freie 195. 412.
Bürgerliche Tragik 162 f. 167. 436.
Bürgertum 7. 37—40 (B. in jungdeutscher Zeit). 76. 89. 111 ff., 115—123 (Bürgerliche realistische Dichtung). 142. 145. 147. 151. 153 f. 157. 163. 171. 174. 176. 180. 182 f. 231. 325. 347 f. 381. 466.
Burgtheater 69. 86. 89. 175. 254. 426.
Butzenscheibenlyrik 181.

Charakterdarstellung 111 f. 348 ff. 381.
„Charon" 291 f. 297.
Christentum 48—51 (Saint-Simonismus). 184 f. 202. 206. 220. 423.

Dekadenz 220. 278. 352.
Deutsches Wesen 1—8 (Wesen der deutschen Form, Bedeutung für den Klassizismus). 8—11 (Deutsche Mystik, Pietismus). 13—17 (Bedeutung für die Romantik). 189 f. 193. 202 f. 259. 261 ff. 269. 291 f. („Charon"). 437—440. 497.
Dialekt 66. 79. 83. 85 f. 124 f. 189. 257. 355 f. 360. 416. 426.
Dorfgeschichte 79 f. 82—86. 98. 119. 133. 149. 173. 175. 336. 354 f. 360. 375.
Drama (s. a. Bühne) 12 f. 15 ff. (Romantik). 29. 60—70 (Jungdeutsche). 86 bis 90 (Österreicher). 109. 117. 126. 140. 143. 152—168 (Realismus). 169. 173 ff. (Volksstück). 178. 188 ff. 192 f. 195—198 (Ausländer). 207. 244 f. 252 ff. (Sittlicher Relativismus). 276. 336 f. 340. 378. 393 f. 404. 409—427 (Naturalismus). 427—452 (Eindruckskunst). 452—497 (Ausdruckskunst).
Dritter Stand 37 ff. 104. 381.
Drittes Reich 49. 198. 202. 207. 374. 446.

Egoismus 200 f. 215. 237.
Egotismus 241. 300. 334. 351.
Eindruckskunst (Impressionismus) 21. 28 ff. 32. 192. 194. 210—217 (Wesen der E., Verhältnis zur Ausdruckskunst). 225 bis 258 (Entwicklung und Überwindung der E.). 267—272 (Beziehungen zur Ausdruckskunst). 273—301 (Lyrik). 304 f. 308. 310. 318. 321 ff. 333 f. 336—382 (Roman). 388. 390. 398 bis 403. 406 ff. 414. 427—432 (Drama). 433—442, 456—459 (Verhältnis zum Ausdrucksdrama). 461. 463. 467. 469. 471. 473. 476. 479. 489. 492. 500.
Eklektizismus 142.
Ekstase 32. 156 f. 268 ff. (E. als Erlebnisform der Ausdruckskunst). 293 f., 301 f., 313, 315 (Ausdruckslyrik). 383 (Heinrich Mann). 389. 399. 401 f. 458 f., 461, 469 ff., 479, 481 f., 484, 488 f., 493 (Ausdrucksdrama).
Empiriokritizismus 103.
England 24. 28. 57 f. 90. 101. 110 f. 163. 219. 384.
Entwicklungsroman 53 f. 57. 81 f. 129 f. 257 f. 329. 374 f. 379. 401.
Epigramm 183.
Epik, Versepik 56 ff. 72 f. 81. 114 f. 139. 143. 147—152 (Versepik der Münchner). 158. 164. 177. 182. 276. 318—323 (Versepik der Ausdruckskünstler). 340 f. 402. 462.
Ethik s. Sittlichkeit.
Evolutionismus 103.
Exotisches 55 f. 71 f. 75. 77. 91. 146. 181. 388 f. 404. 422 f.
Experimentalroman 228—231. 330. 345.
Explosionismus 480.
Expressionismus s. Ausdruckskunst.

„Fackel", Die 260. 359.
„Fliegende Blätter" 86.

Form, Aufbau, Technik 1—17 (Wesen der deutschen F.). 17—21, 28—33 (Ausländischer Einfluß auf deutsche F.). 47. 54. 56 ff. (Reiseerzählungen). 59 (Briefe). 60 — 67 (Jungdeutsches Drama). 72 (Lenau). 75. 80 (Droste). 85. 88 (Halm). 90. 110—118, 120ff., 126, 129ff. (Theorie Spielhagens. Realistische Romane). 134—137, 139f. (Novellen Kellers, Heyses, Storms). 142 bis 149 (Münchner). 153—157 (Wagner). 160 f. (Hebbel). 183—187 (K. F. Meyer). 192 ff. (Fontane). 225 f., 230 (Zola). 232 — 235 (Impressionistische Malerei). 238 ff. (Wortkunst des „Treffens"). 245 f. 248 — 252 (George. Impressionistische Kunstauffassung). 257 (Heimatkunst). 269f. (Absichten der Ausdruckskunst). 275 (Liliencron). 280—292 (Holz' „Phantasus" und seine Anreger. Vers- und Wortkunst der Eindruckslyrik. Vorläufer der Ausdruckslyrik). 295 bis 303 (Vers- und Wortkunst der Ausdruckslyrik und ihre ausländischen Vorbilder. Barock). 305f. (Lissauer). 309. 311—323 (Ausdruckslyrik). 326f. 336 bis 343 (Gesprächstechnik in Romanen der Eindruckskunst. Kunstgriffe Zolas. Massendarstellung). 347f. (Thomas Mann). 350. 362f. 366—369 (Ricarda Huch). 382f. (Rauschkunst Heinrich Manns). 386 f., 396—408 (Barockform neuster Romane und Novellen, Sternheim). 410—414 (Konsequenter Naturalismus). 416, 419—423 (Hauptmann). 426. 429—432 (Neuromantiker). 434 bis 438 (Neuklassizismus). 440 bis 443 (Deutsche F. in neuen Dramen). 449 f. (Strindberg). 457 f., 461, 463 bis 484 (Formeigenheiten des neusten Dramas). 485 f. 491.

„Fragmente" der Frühromantik 59.

Frankreich (s. a. Klassizismus, Frz., und Romantik, Frz.) 1 f., 6, 18—23, 28 f., 31 ff. (Einfluß auf deutschen Klassizismus und deutsche Romantik). 37 ff. (Französische Revolution). 45 — 51 (Saint-Simonismus). 55 f. 67. 74. 89. 95 f. 110. 131. 143 (Parnassiens). 146 f. 154. 156 f. (Wagners Beziehung zu F.). 169. 180. 184 f. 195 ff. (Zola). 219. 225—234 (Einfluß auf deutsche Eindruckskunst). 245. 254. 259. 262. 266. 286. 289 f. 324—327 (Naturalistischer Roman). 392. 469 (Claudel).

Französische Revolution 22. 37 ff. 42. 65. 360. 384 f.

Frauenfrage 25. 41. 87. 332. 365—370. 379. 448 f. (Strindberg).

Futurismus 258.

Germanisches Wesen 4 ff. 9f. 18 ff. 31 f. 152 ff. (Wagner). 180. 234. 269. 321.

Geschichtliche Dichtung 61—68 (Jungdeutsches Drama). 73. 94—98 (Romane, Alexis). 135. 145. 149 ff. 158 f. 161 f. (Hebbel). 167. 177—190 (Romane nach 1870—71). 196. 276. 357—361 (Heimatromane). 368ff. (Ricarda Huch). 385—388 (Romane der Ausdruckskunst). 396. 414 f. 422 f. (Hauptmann). 433. 461 ff., 488 f. (Ausdrucksdramen).

Gesellschaftsdrama 67. 197 f. 244. 378. 411—415 (Hauptmann). 420. 447. 491.

Gotik 4 ff. (Deutung durch Worringer). 10. 12. 18 ff. 31 f. 269 f. 281. 319. 321. 347. 437.

Groteske 64 ff. 131. 182 f. (Busch). 258. 294 f. 312. 376 f. 390 f. 394. 401. 403. 428. 437—447 (Wedekind). 452. 454. 464 ff. (Sternheim). 490. 497.

Heimatkunst 79 f. (Droste). 96 ff. 122 bis 126 (Norddeutsche). 137f. (Storm). 145. 149 f. 182. 187 f. (L. v. François). 253—258 (Wesen und Absichten der H.). 306 330. 353—364 (Romane). 375 f. 383. 391. 395. 416 f. 426. 431. 437.

Hellenismus 49. 73. 108 f. 141. 155.

Hexameter 81 f. 86. 177. 321.

Historismus 15. 17. 30. 146. 148. 172.

„Horen" 22.

Humor 44. 58. 66. 89. 98. 107. 116 ff. 120—126 (im realistischen Roman). 128. 138. 147 ff. (Scheffel). 156. 173. 177. 181. 183. 192. 256. 332. 354. 360. 363. 366. 368 f. 373. 394. 416. 432. 445 f. 448. 452.

Idealismus 26. 38. 48. 50. 104. 106. 113. 122. 170. 195. 199. 209, 212 f., 215, 218, 220—223 (Verhältnis der Eindrucks- und der Ausdruckskunst zum I.). 235 f. 245. 249. 261 ff. (I. als Ziel der Ausdruckskünstler). 394. 463.

Idylle 81 f. 123. 128. 321. 336. 359. 366. 438 f.

Impressionismus s. Eindruckskunst.

Indien 106. 462.

Individualismus 3. 35 ff. 105. 108. 200 f. (Nietzsche).
Ironie 44. 65. 89. 117. 122. 148. 181. 192. 263. 279. 294 f. 317. 321. 332 f. 351. 360. 394. 400. 403. 427 f. 437. 445—448, 451 f. (Wedekind, Shaw, Strindberg). 469. 489.
Italien 138. 146. 184 ff. (K. F. Meyer). 193. 246. 258. 318. 369 f. (Isolde Kurz).

Judentum 43. 49. 53. 68. 85. 112. 151. 167. 256. 312. 333. 335. 357. 359. 373. 380. 431.
Julirevolution 23. 34. 39. 45. 52.
Jungdeutsche 34 ff. (Beziehung zu Goethe). 36—51 (Politik, Weltanschauung). 51 bis 59 (Romane, Erzählungen). 60 bis 71 (Dramen). 72—75. 79. 82. 84 bis 87. 89—92. 96 ff. 100. 105. 108 bis 113 (Zeitromane). 115 f. 126 f. 138. 141 f. 154 f. (Wagners jungdeutsches Wesen). 164 ff. 193. 211.
Junghegelianer 50 f. 105 f. 182. 213.

Kapitalismus 39. 76. 89. 103 f. 142. 171. 174. 198. 347 f. 381. 496.
Katholizismus 42 ff. 49 f. 79. 112. 134. 173. 176. 182. 184. 186. 218. 334. 358. 360. 375. 382. 469.
Kinodrama 410. 445. 468. 479.
Klassizismus, Deutscher 1 — 13 (K. und deutsche Form). 18, 22 ff., 26 f., 31 ff. (Verhältnis zum Ausland). 37. 41. 45. 47. 49. 67. 92. 102. 107. 113. 116. 157. 163. 184. 201. 204. 211. 213. 230. 234. 251 f. (Neuklassizismus). 262. 270. 280. 292. 349. 434. 437. 463 f. (Neuste Dichtungen und K.). 479.
Klassizismus, Französischer 2. 6. 12 ff. 17 ff. 32. 47. 165. 412. 477.
Kollektivismus 105.
Komödie s. Lustspiel.
Kosmopolitismus s. Weltbürgertum.
Krieg 1870—71 23 f. 169—173. 188. 190. 262. 275. 306.
Krieg, Dreißigjähriger 8 f. 22. 94. 150. 361. 368 f. 386.
Krieg, Siebenjähriger 23.
Kriegsdichtung 75. 170 f. (K. nach 1870—71). 260, 267 (Weltkrieg). 275 f. (Liliencron). 304 — 308 (Weltkriegslyrik). 314 f. 390—395 (Romane vom Weltkrieg). 439. 489—496 (Dramen vom Weltkrieg).
Kriegsgegnerschaft 260 f. 307 f. 310 f 366. 389. 391—394. 487—496 (Dramen gegen den Weltkrieg). 499.
Kritizismus 216.
Kubismus 258. 402.
Kulturfragen, Geistigkeit 20f. 24—27. 30. 69 ff. (Jungdeutsche Geistigkeit). 101. 169 ff. (nach 1870—71). 178 f. (Selbstbesinnung in Österreich). 202—208 (Nietzsche). 216—225 (Übergang von der Eindrucks- zur Ausdruckskunst). 248. 259—267 (Kulturprobleme des Weltkriegs). 290 f. („Charon"). 334 f. (Bahr). 394 f. (Zeitkritik im neusten Roman). 495 — 500 (Vorstöße zu geistiger Erneuung).
Kulturgeschichtliche Dichtung 94. 135. 149 bis 152. 180. 184. 356 f. 361.
„Kunstwart" 196.

Landschaftsschilderung 71 f. 77. 79. 91 ff. 97 f. 113. 126. 145. 151. 239 f. 283. 285 f. 297. 354 ff. 405. 422.
Leitmotiv 58. 121. 156 (Wagner). 319. 450.
Liberalismus 73 f.
Literatur- und Künstlerroman 140 f. 328 bis 331. 333. 335 f. 374. 425.
Logik 199. 216 f. 271.
Lustspiel 65 f. 76. 88 f. (Nestroy). 117. 416 f. (Hauptmann). 465 f. (Sternheim).
Lyrik 3. 11. 13 ff. 29. 31 ff. 37 (Jungdeutsche). 71—81 (Lenau und die politische Dichtung; Droste, Mörike). 109. 124 f. 132. 137 ff. 141—148 (Münchner). 164 f. 181. 185. 188. 193. 273 bis 296 (Eindruckslyrik). 296 — 324 (Ausdruckslyrik). 352. 368. 390 f. 402. 408 f. 441. 470 f. 480 f. 484. 488.

Malerei 5 f. 21. 28. 226. 231—235 (Freilichtmalerei). 238. 245—250. 258. 270. 457. 461. 476.
Märchen 72. 133. 138. 243. 245. 400. 416. 418 f. 430. 462.
Märzrevolution 23. 39.
Massendarstellung 340—343. 398.
Materialismus 26. 30. 43. 50. 70. 96. 101—109 (Weltanschauung). 113. 116. 122. 131. 137. 143. 146. 148. 151. 155 (Bedeutung für Wagner). 169. 181. 184 f. 203. 206. 209. 212 f. (Abkehr vom M.). 221—224 (Rathenau). 238. 261 f. (Weltkrieg und M.). 268 f. (Neuste Weltanschauung und M.). 294. 308. 417. 455. 498.

Mechanisierung, Technik 24 ff. 36. 54. 76. 92 f. 100 ff. 113. 116. 122. 133. 172. 214. 218—223 (Rathenau). 254. 261. 263. 266. 294. 300—304 (Stellung neuster Lyrik zur M.). 308. 311. 318. 325. 335. 364. 375 ff. (M. als Stoff neuer Romane). 384. 410. 455. 486.
Metaphysik 9 ff. 26 f. 102 f. 106. 199. 213. 223. 235. 267. 291. 300. 364. 388. 463. 469.
Metrik 3. 14. 61. 281. 286. 320. 422. 435. 470.
Milieu 228 ff. (Zola). 258. 378. 425 f. 440. 461.
Militarismus 259. 294. 394.
Mitleid 50. 108 (Schopenhauer). 200. 205. 278. 308 f. 321 f. 326. 399. 411. 414 f. 469 f. (Claudel). 484—488 (M. in neuster Weltanschauung). 493.
Mittelalter 1. 8 f. 19. 50. 54. 73. 116. 123. 146—149 (M. bei Scheffel). 153. 172. 179. 182. 184 f. 188. 269. 279. 429. 431. 439. 462. 470. 475.
Moderne, Die 217.. 252. 333.
„Moderne Dichtercharaktere" 273 f. 310.
„Moderner Musenalmanach" 274. 310.
Monismus 285.
„Morgenblatt", Cottas 46.
München 140—147. 150. 327.
Münchner Dichter 141—147. 150. 156. 320.
Musik 32. 107. 121 f. 152 f. 156. 204. 262. 315 f. 319. 401. 430. 480.
Mystik 8 f. 42. 73. 220.
Mythologie, Mythos 51. 72 f. 139. 292. 294. 304. 318 f. 321. 463. 469.

Naturalismus 28 f. 66. 83 f. 90. 102. 110. 124. 127 ff. (Ludwig). 140. 161. 167. 171—175 (Vorläufer). 177. 183. 189 f. (Wildenbruch). 194. 195—198 (Ausländischer Einfluß auf den deutschen N.). 208—211 (Überwindung des N.). 225—231 (Zola). 232 (Konsequenter N.). 238. 240 ff. (Verhältnis zum Relativismus). 245 f. 248. 251 bis 254 (Verhältnis zum Neuklassizismus). 257 f. 273—276, 282, 284 ff. (Lyrik). 292. 295. 297. 300. 302 f. 311. 324—334 (Roman). 336 f. 340 f. 348. 351. 354. 362 f. 368. 382. 394. 403. 409—427 (Drama). 436. 439 f. 443. 445. 450 f. (Strindberg). 461. 464 f. 467. 471—474, 476—479 (N. und neuste Bühnentechnik). 482. 484. 499 f.
Naturwissenschaft, Naturphilosophie 9 f. 12 f. 26 f. 34. 72. 81. 102 f. (Bedeutung für den Materialismus). 107. 122. 151. 155. 197. 201. 213 f. 221. 228 bis 231 (Experimentalroman). 235 bis 238 (Ernst Mach). 241 f. 247. 287. 318. 330. 345. 384.
Nazarenismus 49. 73. 108 f. 147. 155.
Neuklassizismus 252. 258. 270 f. 434 bis 437 (Drama). 463. 484.
Neuplatonismus 269. 318.
Neuromantik 241. 245—248. 427—432 (Drama). 436.
Nibelungenlied, Nibelungenstrophe 73. 149. 152. 158.
Novelle 35. 53. 57. 81. 88. 94 ff. 132 bis 140 (Realismus). 145. 167. 177. 185 ff. (K. F. Meyer). 193. 239 (Goethe). 275. 324. 333. 339 f. 358 ff. 371. 386. 396 ff., 403—408 (Ausdruckskunst).

Operette 169. 174. 430.
Orient 14. 71 f. 146. 219. 294. 334. 385. 389. 403.
Österreich 73 (Jungdeutsche). 85—94 (Erzähler). 97. 169. 173—179 (Ö. nach 1870—71). 193 f. 246. 259 f. (Verhältnis zum Weltkrieg). 296 f., 306 bis 312 (Ausdruckslyrik). 334 f. (Wiener). 356—360 (Heimatkunst). 375.

Pädagogik 82 ff. 112. 175.
Panlogismus 159.
Pantomime 410. 431. 481.
Pantragismus 159. 434.
Paris 34. 45 ff. 68. 113. 123. 143. 150. 169. 194. 197. 325. 327. 344 f.
Parnassiens 143.
Persien 14. 146.
Pessimismus 78. 106 ff. (Schopenhauer). 122. 155. 164. 183. 200. 294. 321. 351.
Phänomenologie 217. 271 f.
Phantasie 46. 72. 108. 116 f. 119. 130. 133 f. 144. 150. 227 ff. (Zola). 294 f. 302. 304. 318 f. 370. 376. 387 f. 403 f. 422. 438—441 (Eulenberg). 465. 473.
„Phantasus" 280 f. 283 ff. 287.
Philhellenismus 71 f.
Philister 43. 70. 116. 118. 147. 180. 279. 312. 332. 424 f. 438. 444. 465 f.
Philosophie s. Weltanschauung.
Pietismus 8 ff.
Plastik 2 ff., 7 f. (Antike). 461.
Politik, Politische Dichtung, Staat 21 bis 26 (Bedeutung für den Klassizis-

mus, Beziehung zum Ausland). 34 bis 46 (Bedeutung für Jungdeutsche). 52 f. 67. 73—78 (P. D. der vierziger Jahre, Heine). 84. 86. 90 f. 97—102 (Politische Anschauung nach 1848). 109. 112. 117. 124. 128. 136. 140—143. 149. 164. 169—173 (P. D. nach 1870—71). 178. 186. 188. 190. 198 f. 222. 259—266 (Weltkrieg). 305. 311. 390. 495 f. (Umsturz). 499.
Polymeter 281 f. 284.
Positivismus 26 ff. 30. 102 ff. 205. 210. 212—215. 224. 228. 238. 251. 287. 318. 436.
Posse 90.
Prag 123. 271 f. 308. 359. 380.
Preußen 23. 73 f. 94. 96—100. 113. 188 ff. 219.
Psychoanalyse 272. 384.
Psychologie 61 ff. 69 ff. (P. des jungdeutschen Menschen). 79 ff. 87 f. 92 f. 127—130 (Ludwigs und Kellers Romane). 153. 158—162 (Hebbels Dramen). 166 f. (Ludwigs Dramen). 173. 176. 189—192 (Fontane). 198. 217. 229. 241—247 (Bedeutung im relativistischen Zeitalter, psychologischer Roman). 252. 255. 257. 268. 271 f. (Abkehr der Ausdruckskunst von P.). 300. 329. 333 ff., 348—353, 361, 363 ff., 367—382 (P. in Romanen der Eindruckskunst). 384 f. 390 f. 396 bis 401 (P. in Romanen der Ausdruckskunst). 414—421 (Hauptmann). 428—431 (Neuromantiker). 433 ff. 441. 443 f. 456. 458—465 (P. im Ausdrucksdrama). 473 f. 476. 488. 491 f.
Psychologismus 216 f.
Puppenspiel 82. 86. 427. 445. 489.

Rahmenerzählung 35. 93. 121. 134 f. 139. 186 f.
Rationalismus 209.
Rauschkunst 383.
Realismus 27—30. 43. 46. 70. 79. 84. 94—109 (Weltanschauung). 109—168 (Dichtung in der Blütezeit des R.). 169 bis 194 (Dichtung nach 1870—71). 196 f. 211. 223. 225. 238—241. 249. 253. 256 f. 278. 319. 327. 348. 354. 406 f. 417. 437. 458. 474.
Reformation 42. 94. 184.
Reim 58. 75. 80. 142. 146. 155. 280 bis 283. 288 f. 291. 295. 298 f. 315 f 431. 463.
Reiseerzählung 55—60.
Reizsamkeit 242. 288. 410. 415.
Relativismus 28. 103. 129. 160. 210. 213—217 (Weltanschauung). 224. 235 bis 249 (Erkenntnislehre). 252 (Relative Sittlichkeit). 271. 288. 305. 348. 351. 395. 400. 436. 451. 484. 489.
Religion, Religiosität 8 ff. (Pietismus). 27. 48—52 (Saint-Simonismus). 101 f. 108 f. 134. 268 f. 326. 364. 388. 469 f.
Renaissance 5. 15. 18 f. 50. 82. 88. 96. 184 ff. (Erfassung durch Burckhardt und Nietzsche. Stoffe K. F. Meyers). 207. 215. 234 (Malerei). 246. 249. 270. 339. 347. 359. 370. 427. 430 ff. (Stoffe der Neuromantik). 444. 484.
Rhythmen, Freie 3. 6. 31. 142. 280 f. 283 f.
Rhythmus 3. 144. 146. 277—283 (Holz' „Phantasus"). 286 ff. 291. 301. 305. 315 ff. 322. 416. 429. 432. 463. 471. 480 f. 492. 495.
Rokoko 3 f. 15. 279. 283.
Roman 17. 28 f. 51—58 (Jungdeutscher R.). 69 f. 81—86 (Dorfdichtung). 93 bis 98 (Geschichtliche Romane). 104. 109 bis 134, 136 f., 140 f. (Realismus). 149 ff. 154. 165—168. 173. 175 bis 183, 186 ff., 190—194 (Österreicher, geschichtliche Romane). 197 f. 227 bis 232 (Experimentalroman). 242 bis 245 (Psychologischer Roman). 257 f. (Heimatkunst). 262 f. (Zeitkritik im neusten R.). 276. 284 f. 324—335 (Naturalismus). 336—382 (Eindruckskunst). 383—409 (Ausdruckskunst). 423. 425 f. 449. 469. 487.
Romanisches Wesen 3. 5. 9. 16. 18. 28 f. 31 f. 137 ff. (Heyse). 144. 146. 226. 234. 286. 289. 291. 318 f. 381. 383. 469.
Romantik, Deutsche 13—20 (R. und deutsche Form). 23—27 (Wesen der deutschen R., Verhältnis zum Ausland). 29. 31 f. 37 f. 40—47 (Beziehung zum Jungen Deutschland). 49. 53—57. 59 ff. 65 ff. 69—73. 75—82. 87 ff. 92. 94 bis 98 (Geschichtlicher Roman). 102. 105 ff. 111 ff. 116. 118. 133. 137 f. 140 f. 145—148 (Scheffel). 152 f., 155 ff. (Romantisches bei Wagner). 163. 172. 183. 202. 204. 211. 234. 241, 245 (Subjektivismus, Neuromantik). 262. 270. 276. 279. 286. 289. 293 f. 309. 318. 321 f. 329. 339. 349.

361. 365. 367 f. (Ricarda Huch). 370. 383 f. 427, 429 (Neuromantiſches Drama). 437 f. 440 f. (Eulenberg). 445 f. 451. 462. 465. 470, 472 (R. und neuſte Bühnentechnik). 484. 489.
Romantik, Franzöſiſche 18 f. 29. 47. 88. 95 f. 111. 164. 166. 181. 227. 301 ff.
Romanze 73. 320 f.
Rouſſeauismus 42. 90. 123. 198 ff. 220 f. 304. 388 f. 420. 422. 438. 442. 486. 496.
Rückſchritt 38 f. 44 f. 75.
Rußland 195—198. 219. 243 ff. 324. 465.

Saint-Simonismus 41. 48—51. 72 f. 76 f. 108.
Satire 65. 76 ff. 132. 183. 332. 447. 465.
Satzbau ſ. Syntax.
Schauerroman 110 f. 116 ff. 123. 131. 151. 180. 182. 187. 258. 384 f. 399. 407. 443.
Schickſalsdrama 166. 245. 429 f.
Schlachtenſchilderung 63. 275 f. 304 f. 328. 343 f. 390.
Schlüſſeldichtung 105 f. 112. 193. 327 f. 330 ff. 335.
Schweiz 82—85 (Dorfgeſchichte). 128 bis 138 (Keller). 140. 145. 183—187 (K. F. Meyer). 256. 330. 356. 359—362 (Heimatkunſt). 376.
Senſualismus 49 f. 108. 141. 155. 185. 421 f. 470.
Sittlichkeit 7. 12. 14. 27. 50. 81. 108. 122. 140. 155—160 (Wagner, Hebbel). 169ff. 174. 183. 191. 199ff. (Nietzſche). 205. 210. 213 ff. 217. 222. 224 f. 252 (Sittlicher Relativismus). 260. 265 f. (S. im Weltkrieg). 269. 278. 321. 349. 384. 389. 398 ff. (Sittlicher Standpunkt der Ausdruckskunſt). 404. 427 f. 436. 442, 444 ff. (Wedekind). 451—454, 456, 459, 461 ff. (Sittliche Probleme in neuſten Dramen). 476. 484 bis 488 (Mitleid). 493. 495. 498.
Skandinavien 195 ff. 244 f. 324.
Skeptizismus 27. 216.
Solipſismus 237. 240.
Sonett 3. 144. 289. 303.
Sozialdemokratie 103 ff. 164. 171. 198 f. 246. 311. 324. 335.
Soziale Frage 35 f. 40 f. 48. 67. 76. 90 f. 103 ff. 110. 140. 150. 173 ff. 190. 198. 246. 273 f. 324 f. 376.
Sozialismus 48. 104 f. 330.
Spanien 61. 86 ff. 90. 422 f.
Spannung 69. 110. 117. 121. 386. 396. 419 f. (Sudermann). 462. 466—469 (Georg Kaiſer). 479. 483.
Spartakismus 264.
Spiritualismus 49f. 108. 147. 155. 421f. 470.
Staat ſ. Politik.
Stoizismus 12. 62.
„Sturm"-Gruppe 482.
Sturm und Drang 7. 11 f. 16 f. 20. 47. 60 f. 67. 163. 201. 209. 223. 285. 313. 386 f. 437 f. 440. 470. 477.
Subjektivismus 240—247.
Symbolik 54. 227. 241. 245 f. 283. 303 f. 321 f. 326. 345. 394. 423 f. 438. 476. 492 ff.
Symbolismus 241 f. 245 f. 258. 292 f. 436.
Syntax, Satzbau 269. 280 f. 283. 298. 313. 404—407. 480 ff.

Technik (Fabrikweſen) ſ. Mechaniſierung.
Technik (Künſtleriſches Geſtalten) ſ. Form.
Tierdichtung 177. 321 f. 326 f. 378.
Traditionalismus 48 ff.
Tragik, Tragödie 6 f. (Leſſing). 11 f. 16 f. 61 f., 65 (Grabbe). 127. 132 f. 138. 140. 155. 157—166 (Wagner, Hebbel, Ludwig). 193. 207. 245. 247. 252 (Sittlicher Relativismus). 393. 411, 413 ff. (Hauptmann). 420. 423—428. 434 ff. (Neuklaſſizismus). 439. 444 bis 447 (Wedekind). 449. 451—456, 459f., 462—465 (Tragik in neuſten Dramen). 470. 487. 493 ff.

Überbrettl 278 f. 331.
Umſturz, Revolution 39. 66. 75. 222. 264 f. 311 f. 438. 494—499.
Ungarn 71 f.
Unterhaltungsdichtung 115. 326. 362. 394.

Vers 3. 31 f. (vers libre). 37. 58. 75. 80 f. 87. 138. 145 ff. (Münchner Lyriker). 151. 183 f. 277—283, 285 bis 295 (Eindruckslyrik, Holz' „Phantaſus"). 298 f. 301. 309. 314—318. 320. 322. 416. 418. 431 f. 440. 461. 463 f. 470 f. (Wechſel von Vers und Proſa). 473. 480 f. 492 f.
Versepik ſ. Epik.
Vierter Stand 39 f. 75 f. 104 f. 142. 171. 174.
Volkslied 14. 66. 73. 81. 138. 279. 286. 290. 294. 306.

Weltanschauung, Philosophie 8 ff. (Pietismus). 12 ff. 26 ff. (Entwicklung seit dem Klassizismus). 30. 34—43 (Jungdeutsche). 48—51 (Saint-Simonismus). 70—73. 84. 101—109 (W. des Realismus). 151. 155. 158 ff., 162—165 (Hebbels W.). 183 ff. 199—208 (Nietzsche). 209—224 (W. des Impressionismus, Gegensatz zur neusten W.). 235—242, 245, 247ff. (Relativismus). 252. 260 ff., 265, 267 ff., 271 f. (Neuste W.). 277 f. 308. 310 f. 318. 347. 364 f. 367 f. 388. 436. 461 ff. 469 f. (Askese). 484—489 (Mitleid). 496—500 (Aufrufe zu neuer W.).

Weltbürgertum 37 f. 79. 113. 138.

Weltkrieg 25 ff. 30. 47. 210. 216. 218. 259—267 (Einfluß auf die geistige Entwicklung). 290. 304—308 (Kriegslyrik). 311. 314 f. 318. 322. 334 f. 375. 389—395 (Romane vom Krieg). 397. 433. 439. 441. 448. 487—499 (Dramen vom Krieg, Kulturprobleme).

Weltschmerz 65. 70 f. 77. 106. 117. 455.

Wien 88 ff. 173—179. 193. 246. 254. 288. 296 f. 308. 333 ff. 345. 351 f. 356—359. 427 f. 430.

Wirtschaftsleben 23. 54. 84. 100 f. 104. 172. 219.

Wortkunst 31 f. 44 f. 58 f. (Heine). 80. 88. 136. 146 f. 188 f. 192. 199. 227. 232. 238 ff. (W. des „Treffens"). 251. 269 f. 276—279 (Liliencron). 280 bis 283 (Holz' „Phantasus"). 287. 292. 295—299, 301, 303, 305, 309, 312 bis 318 (Neue W. der Ausdruckslyrik). 320 ff. 340. 396 f. 404—408 (Neuster Roman, Barock). 411 ff. (Hauptmann). 430 ff. 463. 466. 469 f. 480—484 (W. des neusten Dramas).

Wunderbares 81. 107. 245. 326. 404.

„Xenien" 59. 183.

Zu berichtigen ist S. 231, Z. 12 v. u.

„L'assommoir" (für „L'assomoir")

und S. 343, Z. 11 v. u.

„Kreuz im Venn" (für „am Venn").

Askanischer Verlag Berlin

In unserem Verlage erschien:

Wilhelm Scherer

Geschichte der deutschen Literatur

Mit einem Anhang:

Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart

von Oskar Walzel

III. Auflage / 10. bis 14. Tausend

Über die erste Auflage des Werkes schreibt Prof. Harry Mayne im Berner „Bund" vom 13. Juni 1918: „Unter allen den zahlreichen Geschichten der deutschen Literatur steht noch immer an der Spitze diejenige von Wilhelm Scherer. Sie stellt die wissenschaftlich gediegenste Zusammenfassung des großen Stoffes dar und wendet sich zugleich an die weiten Kreise aller Gebildeten. Über den Plan, in einem Anhang über die Zeit nach 1832 zu berichten, ist der bedeutende Gelehrte hinweggestorben. Jetzt ist nun dieser Plan von seinem Landsmann und jüngeren Fachgenossen, Oskar Walzel, ausgeführt worden, und zwar in einer Weise, die Scherers würdig und gewiß in seinem Sinne ist. Der klar und gut geschriebene, mit schönem Erfolg nach einem fremdwortreinen Deutsch strebende Abriß Walzels scheint berufen, breiten Schichten Belehrung und Anregung zu spenden und Scherers Meisterbuche zu frischem Leben zu verhelfen."

Walzels Anhang ist für die dritte Auflage wesentlich erweitert worden und umfaßt jetzt etwa ein Drittel des Umfangs seiner „Deutschen Dichtung seit Goethes Tod". Ein besonderer Vorzug der neuen Auflage ist die neue

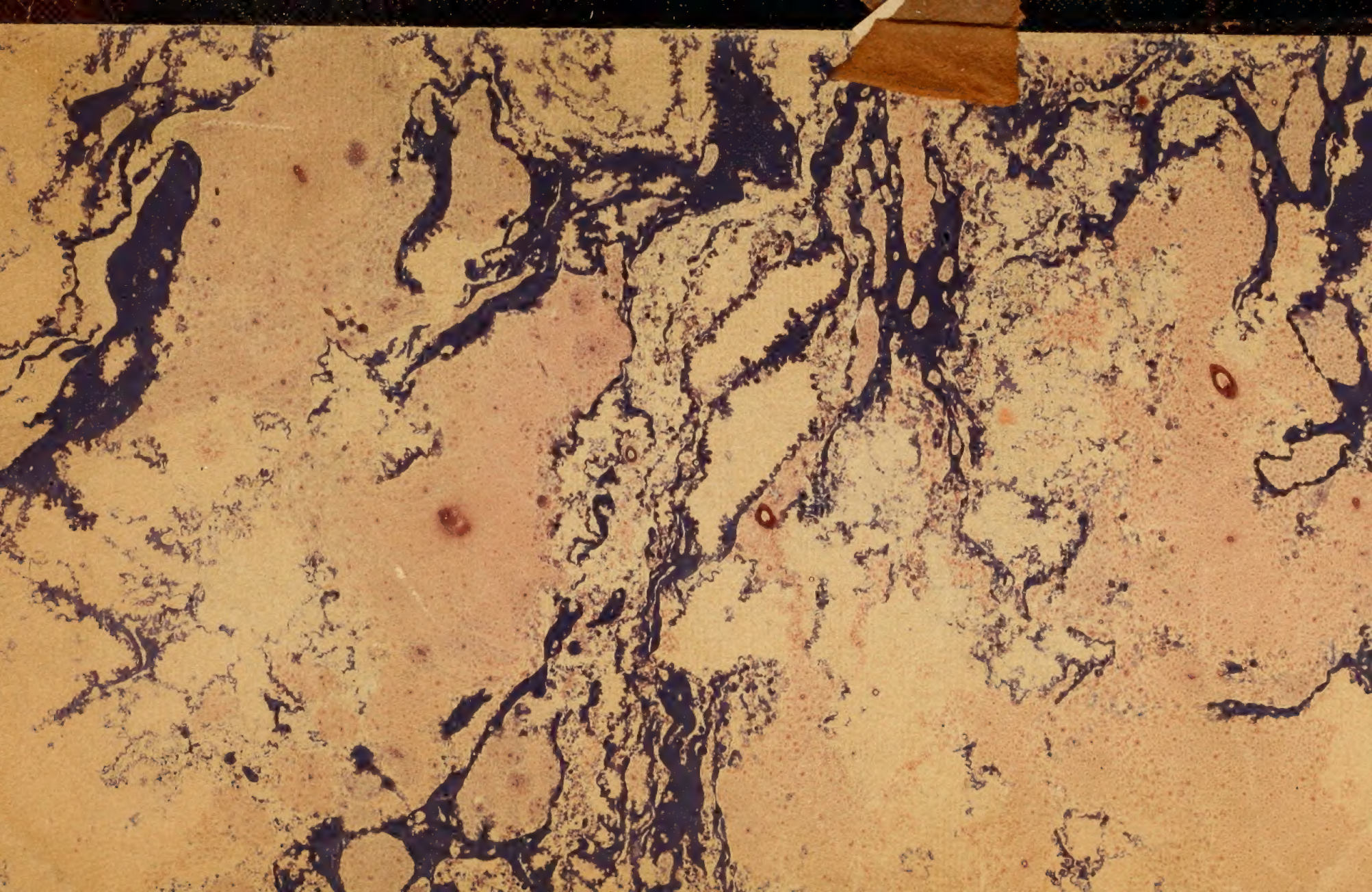
Bibliographie von Josef Körner

Sie weist ebenso für Scherers wie für Walzels Anteil die Quellen nach, aus denen die Forschung schöpft.

Askanischer Verlag Berlin

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS

PT
537
W34
1920
c.1
ROBA

Card Pocket
t. Index File"
ARY BUREAU